

12

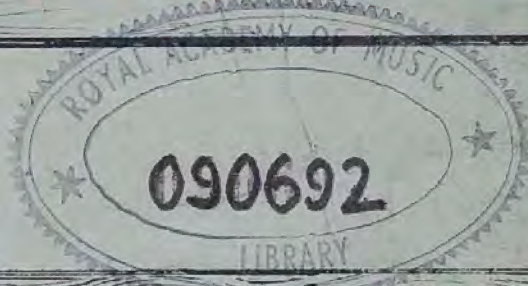
SCHOTT & Co's
STANDARD
INSTRUCTION BOOKS

WITH ENGLISH WORDS



Henry J Wood

VOLINSCHOOL



BY

CH. DE BERIOT

Part 1-3

OP. 102.

Price net 15/-

Complete

Copyright

SCHOTT & Co
LONDON
159 Regent Street.



B. SCHOTT'S SÖHNE
MAYENCE
Weihergarten.

Printed in Germany

65.01
BERIOT

SCHOTT & CO'S

EDUCATIONAL VIOLIN MUSIC

(METHODS, STUDIES, AND EXERCISES FOR THE VIOLIN.)

ALARD, D. Ecole du Violon (The School of the Violin), Méthode complète et progressive, à l'usage du Conservatoire de Paris (enlarged edition, with English and French words) . . . net. 10 6

— Do., in 2 Parts . . . each " 6 0

— Do., with French and German words " 10 6

— Do., with French, German, and Russian words . . . net. 14 0

— Do., with French and Portuguese words, entitled "Escola de Rebecca" . . . net. 14 0

— 10 Etudes brillantes, avec accomp. d'un 2d Violon . . . Op. 16, net. 5 0

— 10 Etudes artistiques . . . Op. 19, " 4 0

— 24 Etudes-Caprices dans les 24 tons de la Gamme . . . Op. 41

In 2 Books . . . each net. 4 0

— 24 Etudes mélodiques, faciles et progressives, avec acc. de Piano. *Corder*. In the first position. In 3 Books:

Book 1 5 0

Book 2 6 0

Book 3 7 0

— 15 Pièces caractéristiques en forme d'Etudes, avec acc. de Piano. *Corder*. 15 Nos. each from 3/- to 4 0

BAILLOT, P. L'Art du Violon, with French and German words . . . net. 20 0

In 5 Books:

Books 1 to 4 . . . each " 4 0

Book 5 each " 8 0

— 24 Etudes, avec accomp. d'un 2d Violon, pour faire suite à l'Art du Violon. In 4 Books . . . each net. 3 0

— Daily Exercises of the Paris Conservatoire, extracted from "L'Art du Violon," translated into English by *W. J. Westbrook*.

Book 1. Scales and Exercises in 7 positions through all the keys. net. 3 0

Book 2. Scales and Exercises in all the keys, with various strokes of the bow, *Pollitzer* . . . net. 3 0

Book 3. Ornamentation of the Melody, and double and triple stops net. 3 0

— Exercises in all the positions, new Ed. by *Emil Kross* net. 2 6

BAZZINI, A. 2 Grandes Etudes (with Piano) Op. 49.

Nos. 1 and 2 each 6 0

BÉRIOT, CH. de. 3 Etudes caractéristiques, avec accomp. de Piano. Op. 37

No. 1. Le Tourbillon 4 0

2. L'Angelus 4 0

3. La Sauterelle 4 0

— Grandes Etudes pour 2 Violons. Op. 43 net. 4 0

— Premier Guide du Violoniste, 20 Etudes mélodiques, faciles et progressives Op. 77.

In 2 Books:

1st Book. Exercices préparatoires et 10 Etudes variées, avec acc. d'un 2d Violon . . . net. 4 0

The same for Violin with Piano, *Ritter*. In 2 Parts . . . each 5 0

2nd Book. 10 Etudes mélodiques et de style en forme de Solos, avec acc. de Piano, *Pollitzer*, net. 4 0

Do., Partie séparée de Violon " 2 0

— Etude de Salon, avec accomp. de Piano Op. 85bis 4 0

— 12 Petits Duos élémentaires . . . Op. 87 7 0

— 10 Petites Etudes mélodiques, avec accomp. de Piano d'après l'Op. 87, *Corder*.

Book 1. Adagio, Mélodie, Rondo, Marche, Chanson de Printemps 5 0

Book 2. Bluettes, Scherzo, Légende, Souvenir, Rondo 5 0

BÉRIOT, CH. de. Méthode de Violon (Violin School), with English and French words Op. 102 net. 15 0

— Do., with French and German words . 15 0

Separate:

1st Part. On the Mécanisme: Elementary difficulties, preceded by an abridged Solfeggio, with French and English words . . . net. 5 0

Do., with French and German words . . . net. 5 0

Do., with French, German, and Spanish words net. 5 0

Do., with French, German, and Russian words net. 5 0

2nd Part. On the Mécanisme: Transcendental difficulties, with English and French words net. 5 0

Do., with French and German words " 5 0

Do., with French and Spanish words " 5 0

Do., with French, German and Russian words net. 5 0

3rd Part. On the Style and its elements, with English and French words net. 5 0

Do., with French and German words " 5 0

Do., with French and Spanish words " 5 0

— 36 Etudes mélodiques pour Violon, avec acc. de Piano, choisies dans la Méthode. In 6 Books each 6 0

— Ecole transcendante du Violon. Annexe de la Méthode Op. 123, net. 8 0

— 7 Etudes de Concert, choisies dans l'Ecole transcendante du Violon (Op. 123) pourvues d'un accomp. de Piano (*Ritter*).

No. 30 5 0

31 3 0

40 4 0

41 4 0

44 4 0

53 4 0

55 4 0

— L'Art du Prélude, 2d Annexe de la Méthode net. 8 0

— 12 Scènes ou Caprices . . . Op. 109, " 4 0

— 12 Etudes caractéristiques Op. 114, " 4 0

— Méthode pratique du Violon à l'usage de l'Enseignement primaire. Extrait de la grande Méthode . . . net. 3 0

BÉRIOT-HEERMANN, HUGO. Violin School, newly revised and augmented edition, with English words:

Part I. net. 4 0

Part II. " 5 0

Part III. " 4 0

— Do., with German words:

Part I. " 4 0

Part II. " 5 0

Part III. " 4 0

BORSCHITZKY, J. F. Violoncello School for the use of Violinists . . . net. 4 0

CAMPAGNOLI, B. Complete Treatise on Harmonics 3 0

— Art of Shifting 3 0

DANCLA, CH. Méthode élémentaire et progressive du Violon (Violin School), with English and French words. 5th newly revised and enlarged edition. Op. 52, net. 12 0

— Do., with French and German words " 12 0

The same in 2 Parts:

1st Part, with English and French words net. 5 0

Do., with English and German words (5th enlarged edition) . . . net. 5 0

Do., with French and German words . . . net. 5 0

2nd Part, with English and French words net. 8 0

Do., with French and German words . . . net. 8 0

Copyright.

DANCLA, CH. 46 Etudes mélodiques et progressives suivies d'un Résumé. Op. 12. (with English and French words).

Book 1 net. 4 0

Book 2 " 6 0

— Le Progrès, 10 Etudes mélodiques, pour le travail de la main gauche, Op. 54, net. 2 0

— Les Récréations du jeune Violoniste, Ecole d'expression, 18 Mélodies faciles, Op. 82, net. 3 0

— 25 Etudes mélodiques et très faciles, Op. 84, net. 3 0

— L'Ecole des cinq Positions:

1st Book. 20 Etudes faciles, Op. 122, net. 4 0

2nd Book. 10 Etudes . . . Op. 90, " 2 0

3rd Book. 16 Etudes mélodiques, avec accomp. d'un 2d Violon, Op. 128, net. 4 0

— L'Ecole de l'Archet Op. 110.

1st Book. 10 Petites Etudes très faciles, 1re Position net. 2 0

2nd Book. 18 Etudes 4 0

— L'Utile et l'Agréable, 24 Mélodies faciles dans tous les tons, avec accomp. de Piano Op. 115.

In 4 Books each 7 0

— Petite Ecole de la Mélodie, 20 Pièces très faciles, avec accomp. de Piano, Op. 123

1st and 2nd Books each 7 0

3rd Book 8 0

— Petite Ecole de la Mélodie, 6 Pièces mélodiques pour 2 Violons, avec acc. de Piano Op. 129.

In 2 Books each 7 0

— 6 Petits Solos-Etudes de Concert, avec accomp. de Piano — . . . Op. 141.

Nos. 1 to 6 each 4 0

— Le Semainier du jeune Violoniste (faisant Suite à la 1re partie de sa Méthode) Etudes.

1st Book Op. 144, net. 6 0

— Le Semainier du Violoniste, Exercices de Mécanisme.

2nd Book Op. 150, net. 4 0

— 10 Etudes mélodiques, avec accomp. d'un 2d Violon Op. 151, net. 3 0

— 12 Duos mélodiques et faciles pour 2 Violons.

In 2 Books each net. 2 0

— Nouvelle Ecole de la Mélodie, 50 Pièces faciles et progressives, avec accomp. de Piano.

Books 1, 3, 4, 5 each 6 0

" 2, 6 " 7 0

DURAND, F. A. 6 Caprices ou Etudes Op. 15, net. 2 0

ELIASON, E. 6 Caprices caractéristiques suivis d'un Caprice d'Adieu de *Paganini* Op. 12, net. 2 0

FIORILLO, F. 36 Etudes ou Caprices, Nouv. Ed., *H. Leonard*. Op. 3, net. 3 0

GAMMES (SCALES). Scales pour Violon, *Baillet* 2 0

— The same in three Octaves, *Pollitzer* See also: *Kross*, *Ortmans*, *Robbins*. 2 6

GAVINIES, P. 24 Matinées (Etudes). Newly revised by *E. Kross* . . . net. 2 6

With English and German words.

GEBAUER, M. Principes élémentaires de la Musique (with French and German words). Positions et Gammes de Violon et 12 Leçons méthodiques en Duos très faciles pour 2 Violons, Op. 10. In 2 Books each, net. 2 0

GOODBAN, T. New and Complete Guide to the Art of Playing the Violin net. 4 0

GUHR, C. Ueber *Paganini's* Kunst die Violine zu spielen, nebst einer Abhandlung über das Flageoletspiel in einfachen und Doppelt-Tönen (with German words) net. 6 0

SCHOTT & CO
157 & 159 Regent Street
LONDON



B. SCHOTT'S SÖHNE
Wehbergarten 5
MAYENCE

65.01
C



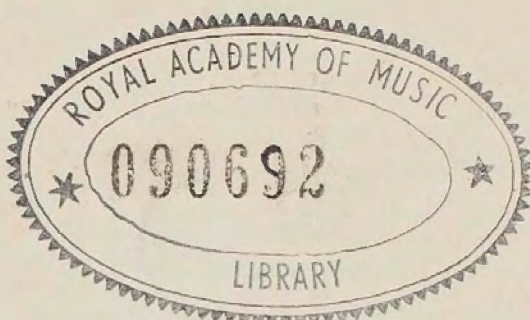
Royal Academy of Music Library

This work must be returned or renewed
on or before the last date mentioned below.

-3. JAN. 1978

FOR
REFERENCE ONLY

Reserve
July '93



NOT TRANSFERABLE

ACCESSIONS NUMBER	090692/Reserve
COMPOSER	BERIOT, Ch.de
TITLE	Méthode de violon
PUBLISHER	Schott





C. De Bériot



METHOD
DE
VIOLON
VIOLIN-SCHOOL
PAR
CH. DE BÉRIOT

OP. 102.

Divisée en 3 Parties.

English Translation by D^r W. J. Westbrook and D^r Phipson.

1^{re} PARTIE.
du Mécanisme.
Des difficultés
ÉLEMENTAIRES
précédées d'un Solfège abrégé.

1st PART.
Mechanism
OF THE
Elementary Difficulties
preceded by
an Abridged Solfeggio.

2^e PARTIE.
du Mécanisme.
DES
DIFFICULTÉS
transcendentes.

2nd PART.
On the Mechanism
of transcendental
DIFFICULTIES.

3^e PARTIE.
DU STYLE
ET DE
ses éléments.

3rd PART.
OF STYLE
AND ITS
ELEMENTS.

Tous droits d'édition, d'exécution publique, de traduction, de reproduction et d'arrangements réservés
Pour tous pays.

MAYENCE, B. SCHOTT'S SÖHNE.
LONDON, SCHOTT & Co. PARIS, EDITIONS SCHOTT. BRUXELLES, SCHOTT FRÈRES.
Printed in Germany.

TABLE OF CONTENTS.



Royal
Academy
of Music
Library

	Pag.
ABANDONS, alteration of time	190
ACCENT	202, 246
" " tables of various kinds of	246 to 264
APPOGGIATURA	204
ARM, right and left, their positions	4, 5
ARPEGGIO	162
ATTITUDE, principles of	3 to 5
BOW, its structure	3
" " holding of	6
" " preparatory exercises of	7
" " its division	76
" " kinds of bowing	70
" " rules in up and down bowing	232
" " in crescendo and diminuendo	124
" " characteristic bowing	219, 226, 232
" " detached bowing	76, 81
" " elastic bowing	8 152, 158
CADENZA, simple and double	61, 62, 82, 140, 141
CHARACTER in music	200 to 264
CHORDS, how to perform,	88
" " spreading (<i>brisés</i>)	83
CONCERTOS, commencement of	253, 254
" " " 9 th Concerto of Ch. de Bériot	268
CONCLUDING REMARKS on 1 st Part	69
" " " " 2 nd Part	188
" " " " the entire work	276
DESK, reading	5
DIVISION (see Bow)	
DRAMATIC (see Character)	
DOUBLE NOTES 63, 76, 110, 151, 161 (see Exercises)	
ELASTIC (see Bow)	
ELBOW, its position	4 and 5
EMBELLISHMENTS	82, 190, 205, 206, 235
EXERCISES (see Scales)	
" " in contrast	72
" " shaded	127
" " in thirds and sixths	131
" " fingerings	94
" " chromatic	143
" " in octaves	110
" " in tenths	161
" " in unison	174
" " mute	187
" " in intervals	V and 20
FALSE FIFTHS	108
FINGERING	11, 94 and 104
FIORITURA (see Embellishments)	
GRADUATED EXPRESSION	265
GROUPS, OR TURNS	205
HARMONIC NOTES	182
HARMONY, the frame and melody,	193
ITALIAN WORDS,	3
INTERVALS (see Exercises)	
INTONATION	78, 108
MELODY (see Harmony)	
METRONOMETER	226
MORDENTE	82

	Pag.
NOTES, separate, detached,	11
" " heavy, hammered	80, 81
" " double (see Double notes)	
" " swelled,	124
" " dotted	XIV, 116, 231
NUANCES,	210
NUT, chords at	175
" " notes at	122
OBSERVATIONS on 1 st Part	1
OCTAVES (see Exercises)	
ORDER, Symmetry, rhythm	190
ORNAMENTATION (see Embellishments)	
PASSAGES	176
PEGS,	65
PIZZICATO	169, 170
PORTANDO la voce	235
POSITIONS, 12 to 54 (see Scales)	
PREFACE	I
PRELUDES	176, 178, 198
RESTS	230
RICOCHET, see Bow,	158
RULES in up and down bow	202, 232
RHYTHM, order,	190
SCALES, chromatic	143
" " in 1 st Position	12
" " " 2 nd "	28
" " " 3 rd "	36
" " " 4 th "	44
" " " 5 th "	54
" " (see Exercises)	
SEXTILES,	90 and XIII
SHAKE (see Cadenza)	
SIGNS	3, 9
SLURS	90, 235
SOLFEGGIO	III
SONG, sustained	201
" " accented	202
SOUND, quality of	70
" " sustained	10
" " vibrated	212
STACCATO	118, 158
STRUCTURE of Violin	3
" " " " Bow	3
STYLE	190
SWELLING of notes	124
TASTE	206
THIRDS	79, 131, 136
TIME, accent of	202, 226
" " tempo rubato	190
" " 	X
TREMOLO with fingers	154
" " " " bow	161
TRIPLETS	90 and XIII
TUNING, art of	63
UNISONS,	174
VIBRATIONS (see Sound)	

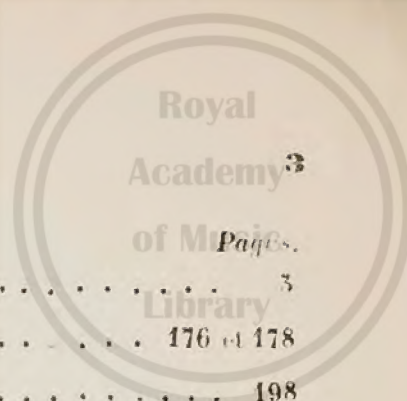
TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES.

	Pages.
ABANDON <i>Altération apparente de la mesure (tempo rubato)</i>	190
ACCENT <i>Sa définition</i>	246
<i>Tableau des accents dans tous les caractères de musique</i>	246 à 264
ACCORD <i>Manière de s'accorder</i>	63
ACCORDS <i>Manière de les exécuter</i>	88
AGRÉMENT <i>(Notes d')</i>	82
<i>petits groupes</i>	205
APLOMB <i>Accentuation de la mesure</i>	202
APPOGGIATURE	204
ARCHET <i>Sa structure</i>	2
<i>Sa tenue</i>	4
<i>Exercices préparatoires de l'</i>	7
<i>Nuances de l'</i>	70
<i>Sa division</i>	76
<i>Sons enflés et diminués</i>	124
<i>Sa prononciation</i>	219
<i>Sa ponctuation</i>	226
<i>Sa prosodie</i>	232
ARPÈGES	162
ATTITUDE <i>Figures</i>	4 et 5
<i>principes de la pose</i>	3
BRAS <i>droit et gauche</i>	4 et 5
BRISÉS	82
BRODERIES <i>Ornements du chant</i>	206
CADENCE <i>simple</i>	62, 82
<i>double</i>	140
CALME <i>Voyez Caractères</i>	
CARACTÈRES <i>Nuances dans tous les genres depuis la musique calme et religieuse jusqu'à la musique passionnée, dramatique</i>	de 200 à 264
CHANT <i>soutenu</i>	201
<i>syllabé</i>	202
CHEVILLES <i>Manière de les arranger</i>	63
CHROMATIQUES <i>Gammes</i>	
CONCERTOS <i>Débuts larges et soutenus</i>	253
<i>Débuts fiers, résolus</i>	254
<i>9^{ème} Concerto de C. de Bériot</i>	268
CONSEIL <i>dernier de la 1^{ère} Partie</i>	69
<i>de la 2^{de} Partie</i>	188
<i>de la Méthode</i>	276
CORDES <i>à vide (Voyez Accords, justesse)</i>	

	Pages.
COUDE	4 et 5
COULÉ <i>Coup d'archet</i>	90
COUPÉ <i>Notes séparées</i>	11
<i>ou mat</i>	80
<i>ou martelé</i>	81
COUPS D'ARCHET <i>(Voyez Détaché, Coulé)</i>	
DÉBUTS <i>de concertos</i>	252, 254
DEMI <i>repos ou virgules</i>	230
DÉTACHÉ <i>Continu</i>	76
<i>Coupé ou mat</i>	81
<i>Martelé</i>	81
<i>Élastique ou rebondissant</i>	85, 152
DIVISION <i>de l'archet</i>	76
DOIGTER	de 94 à 104
DOIGTS <i>Leurs mouvement dans les gammes</i>	11
DOUBLE <i>Corde</i>	63
<i>Justesse, intonation</i>	78
<i>Gammes en tierces et sixtes</i>	131
<i>Octaves</i>	110
<i>Dixièmes</i>	161
DOUBLE <i>trille</i>	141
<i>cadence</i>	140
DRAMATIQUE <i>Voyez Caractères</i>	
ÉCARTS <i>des doigts</i>	196
<i>des dixièmes</i>	161
<i>des unissons</i>	174
ÉLASTIQUE <i>Voyez Détaché</i>	
EXPRESSION <i>Voyez Caractères</i>	
<i>Graduée</i>	265
EXTENSION <i>des doigts</i>	101
FAUX <i>vis-à-vis</i>	108
FIGURES	5
FILÉS <i>sons</i>	124
FIORITURES	206
FORMULE TERNAIRE	195
GAMMES <i>à la 1^{re} Position</i>	12
<i>à la 2^{me} Position</i>	28
<i>à la 3^{me} Position</i>	36
<i>à la 4^{me} Position</i>	44
<i>à la 5^{me} Position</i>	54
<i>en sons contrastés</i>	71
<i>nuancées</i>	127

	Pages.
GAMMES en tierces et sixtes	131
<i>dans le doigter</i>	94
<i>chromatiques</i>	143
<i>en octaves</i>	110
<i>en dixièmes</i>	161
<i>en unissons</i>	174
<i>muette</i>	187
GOÛT	206
GRADATION dans les ensembles	255
HARMONIQUES sons	182
HARMONIE Canevas de la mélodie (Voyez Formule Ternaire)	
INTERVALLES Exercices des	20
INTONATION Voyez Justesse	
INTRODUCTION du solfège	III
JUSTESSE Intonation dans la double corde	78
<i>Dans les faux vis-à-vis</i>	108
MAINS droite et gauche	4 et 5
MARCHE Martial (Voyez accent)	
MAT et Martelé	80
MESURE	190, 202 et 226
MÉLODIE Ornementation de l'harmonie (Voyez Formule Ternaire)	
MÉTRONOME	226
MIXTE Caractère	203
MODES Mineur et majeur (Voyez Solfège)	
MODE dans l'ornementation	206
MORDANT	82
MOTS français et italiens	2
NAÏF Voyez Caractères	
NOTES POINTÉES	116, 231
NUANCES	210
OBSERVATIONS sur la 1 ^{re} Partie	1
OCTAVES	105 et 110
ORDRE symétrie, rythme	190
ORNEMENTS	190 et 205
PARALLÈLE Voyez doigter	
PASSIONNÉ Voyez caractères	
PASTORAL Voyez caractères	
PETIT groupe	205
PIZZICATO main droite	169
<i>main gauche</i>	170
PONCTUATION de l'archet	226
PORT-DE-VOIX	235
POSITION 1 ^{re}	12
2 ^{me}	28
3 ^{me}	56
4 ^{me}	44
5 ^{me}	54
PREFACE	I

PRÉLIMINAIRES de la pose	3
PRÉLUDES	176 et 178
PRÉLUDE son importance	198
PRONONCIATION de l'archet	219
PROSODIE de l'archet	232
PUPITRE figures	5
REBONDISSANT Coup d'archet	85 et 152
RÈGLES du tirer et du pousser	202 et 232
RELIGIEUX Voyez Caractères	
REPOS Voyez Ponctuation	
RÉSOLU Voyez Caractères	
RÉSUMÉ de la 1 ^{re} Partie	69
<i>de la 2^{me} Partie</i>	188
RICOCHET	158
RHYTHME Ordre	190
SEXTELETS	90
SIGNES	9
SIXTES gammes	131
<i>Mélodie</i>	79
<i>Étude</i>	152
SOLFÈGE Voyez le commencement de la méthode	
SON Qualité du	70
SONS Soutenus	10
<i>Vibrés</i>	242
STACCATO	118
<i>Ricochet</i>	158
STRUCTURE du Violon	2
<i>de l'archet</i>	2
STYLE	190
SYLLABATION	231
SYMÉTRIE Ordre rythme	190
TALON Accords	175
<i>Notes frappées du</i>	122
TENUE du Violon	4
<i>bras, main gauche</i>	4
TERNAIRE formule	193
TIERCES gammes	131
<i>Mélodie</i>	79
<i>Étude</i>	136
TRAITS jetés	176
TRÉMOLO main gauche	154
<i>de l'archet</i>	161
TRILLE simple	61, 62
<i>doubles</i>	140
TRIOLETS	90
TRONÇONS (Doigter des) Voyez Gammes chromatiques	
UNISSONS	174
VIBRATION Voyez Justesse	





PREFACE .

The result which we have obtained during the last thirty years and more in applying our method to the education of the pupils whom we have had the good fortune to instruct, compels us, in some degree, to publish the elements of it. This work is at the same time the fruit both of experience and thought. What labour it has cost us to satisfy our love of perfection! But then, what a recompense we have found in talented pupils produced by it! We are proud, in our turn, to pay tribute to the study of the Violin. We give here, for this instrument, a system of study based upon new ideas. Whilst we cannot pretend to have carried the art of teaching to its utmost limits, we feel sure that we have realized an important progress in simplifying the course of study.

The present work is divided into three parts: the first and second of which have for their object the mechanism of the instrument, whilst the third is devoted to style. The rage for mechanical difficulties, which of late years has taken hold of Violin players, has often turned the instrument from its true mission, which is that of imitating the accents of the human voice, a noble mission, indeed, and one that has given it the honour of being intitled „the king of instruments.”

The prestige derived from the exhibition of great difficulties is almost always purchased at the expense of a fine quality of sound, of perfect intonation, of exact time, and especially, of purity of style.

PRÉFACE.

Le résultat que nous avons obtenu depuis plus de trente années en appliquant notre méthode à l'éducation des élèves que nous avons eu le bonheur de former, nous oblige, en quelque sorte, à en publier les éléments. Ce travail est tout à la fois, le fruit de l'expérience et de la méditation. Que de soin n'a-t-il pas coûté à notre amour de la perfection, mais aussi, quelle récompense n'y avons nous pas trouvée dans les talents que ces principes ont fait naître. Nous sommes fier de payer, à notre tour, un tribut à l'étude du Violon. Nous apportons, pour cet Instrument, une méthode établie sur des idées nouvelles. Nous n'avons pas la prétention d'avoir porté l'art d'enseigner jusqu'à ses dernières limites, mais nous sommes sûr d'avoir fait faire un pas à l'enseignement, en simplifiant la marche.

Cette méthode est divisée en trois parties: la première et la seconde ont pour objet le mécanisme, la troisième est consacrée au style. La fièvre du mécanisme, qui, dans ces dernières années, s'est emparée du Violon, l'a souvent détourné de sa mission véritable, celle d'imiter les accents de la voix humaine, noble mission qui lui a valu la gloire d'être appelé le roi des instruments.

Le prestige des grandes difficultés se produit, presque toujours, aux dépens de la belle qualité de son, de la justesse d'intonation, de l'exactitude de la mesure et surtout de la pureté du style.

The enormous labour which is required to conquer these difficulties, is apt to produce much discouragement among amateurs. But those eccentricities which fascinate and astonish for an instant are far from possessing the charm and attractions of melody. Therefore it is our intention not so much to develop the mechanical features, as to preserve the true character of the Violin, that of reproducing and expressing all the feelings of the soul.

We have therefore taken the music of song as our starting point, both as a guide and a model. Music is the soul of speech and by its expansion it gives expression to sentiment, in the same manner that speech helps to give a signification to music. It is this fact, which has induced us to seek in dramatic music for the greater number of the examples, contained in the third part of our work. Music being above all a language of sentiment, its melodies always contain a certain poetic sense, a speech either real or imaginary, which the Violinist must always keep prominently in his mind, in order that his bow may reproduce its accents, its prosody, its punctuation, in fact, that he may cause his instrument to speak.

Only one word more: we will not enumerate here in a kind of programme the didactic virtues, that our work may be found to contain. It has been our endeavour to put everything in its proper place, and that every study shall be forthcoming at its proper time. Finally, it has been our desire that reflection should guide the pupil through the paths of our system of study, so that he may leave them, at a given moment, if not a great Violinist, at least an artist of good taste and considerable ability.



Le travail immense qu'il faut pour les vaincre jette un grand découragement parmi les amateurs. Les excentricités, qui fascinent, éblouissent un instant, sont loin d'avoir le charme et l'attrait de la mélodie. Or, notre intention est moins d'étendre encore le mécanisme, que de conserver au Violon son véritable caractère: celui de reproduire et d'exprimer tous les sentiments de l'âme.

Nous avons donc pris la musique de chant pour point de départ, pour guide et pour modèle. La musique est l'âme de la parole, et par son expansion, elle en fait ressortir le sentiment, de même que la parole aide à faire comprendre le sens de la musique. C'est cette observation qui nous a fait choisir dans la musique dramatique, la plupart des exemples contenus dans notre troisième partie. La musique étant, avant tout, une langue de sentiment, sa mélodie renferme toujours en elle un sens poétique, une parole, réelle ou fictive, que le violoniste doit avoir sans cesse dans l'esprit, afin que son archet en reproduise l'accent, la prosodie, la ponctuation, et fasse, en un mot, parler son instrument.

Plus qu'un mot: nous n'énumérons pas ici, en forme de programme, les vertus didactiques que peut renfermer notre ouvrage. Nous nous sommes appliqué à ce que chaque chose soit placée en son lieu et que chaque étude y vienne en son temps. Enfin, nous avons voulu que le raisonnement prit l'élève par la main, et le guidât à travers les sentiers de notre méthode, pour l'en faire sortir, à un moment donné, sinon grand violoniste, du moins artiste de goût et bon exécutant.

INTRODUCTION

ON THE SOLFEGGIO.

The difficulties met with in commencing the study of the Violin, would be partly abridged, if the pupil had followed a course of solfeggio. The reading of music would then not occupy his mind, and he could concentrate his attention upon his instrument, directing without effort the movement of the fingers and the bow. The knowledge of time and tune having been acquired, he becomes his own master, and thanks to this intellectual study, which becomes to a certain extent his regulator, he knows how to work.

Moreover, the practise of the solfeggio, striking at once both the ears and the eyes from the habit of naming the notes, becomes doubly useful in working, for when we hear that which we see, and see that which we hear, the memory, by the very fact of thus exercising itself in reproducing and writing a melody, retains the lights and shades of it, the accent and the colour.

The Solfeggio is the basis of a musical education; and we regret to see so many young musicians neglect these precious studies; some because they are not aware of their importance, others because their voices are wanting in strength and extent. It is more especially for the latter, that we have thought proper to commence this Method by an abridged Solfeggio, in which we have explained the time, the intervals, the duration of notes, and the rests that correspond to them, in a word, all the conventional signs used in music.

It is not necessary for us to give a great extent to this Solfeggio, in order that the pupil may learn how to read music; the master will always find plenty of examples in the fragments of pieces, even in single bars, to enable him to instruct his pupil. It is by taking him by surprise, by showing him here and there an entire phrase, or some of its details, and demanding their explanation, that he will end in making him a good reader of music.

We cannot too forcibly recommend the pupil to fix in his memory these first principles of the musical art. This acquirement will always exert a beneficial influence on the future career of the artist, and will ensure to his performance a true feeling for rhythm and perfect intonation.

INTRODUCTION

SUR LE SOLFÈGE.

Les difficultés que présente à son début l'étude du Violon seront en partie abrégées pour l'élève qui aura suivi un cours de solfège. La lecture n'étant plus pour lui une préoccupation, il pourra fixer son attention tout entière sur son instrument et diriger sans effort le mouvement de ses doigts et de son archet. Le sentiment de la mesure et de la justesse lui étant acquis, il devient son propre maître, et grâce à cette étude intelligente, qui se fait en quelque sorte son régulateur, il sait travailler.

De plus, le solfège frappant à la fois les oreilles et les yeux par l'habitude de nommer les sons écrits, vient doublement en aide au travail, car lorsque l'on entend ce que l'on voit et que l'on voit ce que l'on entend, la mémoire par ce fait s'exerçant à reproduire et à écrire la mélodie en retient la nuance, l'accent et la couleur.

Le solfège est la base de l'éducation musicale: Il est regrettable de voir tant de jeunes musiciens négliger ces précieuses études, les uns parce qu'ils n'en connaissent pas l'importance et les autres parce que leur voix manque de force et d'étendue. C'est surtout pour ces derniers que nous avons cru devoir faire précéder cette méthode par un solfège en raccourci, où sont expliqués la mesure, les intervalles, la durée des notes, les silences qui leur correspondent, en un mot, tous les signes conventionnels de la musique.

Il n'est pas nécessaire qu'un solfège ait une grande étendue pour apprendre à lire; le maître trouvera toujours assez de matières dans des tronçons de morceaux, dans des mesures même, pour diriger son élève. C'est en le prenant à l'improviste et en lui montrant au hasard une phrase entière, ou ses détails, qu'il parviendra à en faire un bon lecteur.

Nous ne saurions donc assez recommander à l'élève de se graver dans la mémoire ces premiers principes de la musique. Ce travail exercera toujours une bonne influence sur l'avenir de l'artiste, en assurant à son talent le sentiment du rythme et la justesse d'intonation.

Abridged Solfeggio.

The notes used in music are: C, D, E, F, G, A, B, and, thus disposed, form what is termed a scale.

The Piano, which is the instrument of greatest compass, has about seven such scales, or octaves, from the lowest to the highest note.

COMPARATIVE TABLE

OF THE DIFFERENT VALUES OF NOTES AND OF THE RESTS WHICH CORRESPOND TO THEM.

The Semibreve is equal to <i>La ronde vaut:</i>	2 Minims 2 blanches,	or 4 Crotchets ou 4 noires,	or 8 Quavers ou 8 croches,	or 16 Semiquavers ou 16 doubles croches,	or 32 Demisemiquavers. ou 32 triples croches.
The Semibreve rest equals <i>La pause vaut:</i>	2 Minim rests 2 demi-pauses,	or 4 Crotchet rests ou 4 soupirs,	or 8 Quaver rests ou 8 demi-soupirs,	or 16 Semiquaver rests ou 16 quarts de soupirs,	or 32 Demisemiquaver rests. ou 32 demi-quarts de soupirs.

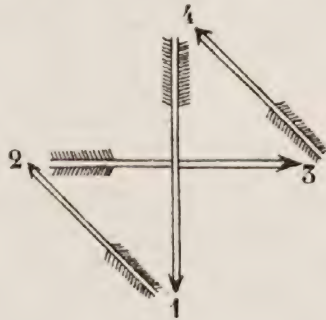
The semibreve is the longest note, the time of its duration is called a measure or bar.

The bars are divided from one another by a little vertical line.

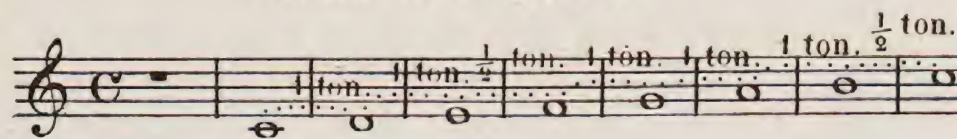
The bar is divided into four equal parts called beats, indicated by the sign C which is placed at the beginning of the piece.

ART OF BEATING TIME.

To accustom oneself to feel the time of a bar with perfect equality, these beats should be made with the right hand up on the left hand with vivacity and precision. The direction of the beats is indicated by the four arrows in the accompanying figure and the motion of the hand should extend about eight inches. The Solfeggio may be commenced by this exercise.



SCALE IN C MAJOR.⁽¹⁾



(1) When used for instrumental music we call the first note of this scale C—when for vocal music DO.

SOLFÈGE ABRÉGÉ.

Les Notes de la musique sont Ut,⁽¹⁾ Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, et forment ainsi disposées ce que l'on appelle une gamme.

Le Piano qui est l'instrument le plus étendu contient environ sept gammes semblables, à diverses octaves, depuis la note la plus grave jusqu'à la plus aiguë.

TABLEAU COMPARATIF

DES DIVERSES VALEURS DES NOTES ET DES SILENCES QUI LEURS CORRESPONDENT.

La ronde est la note la plus longue, le temps de sa durée s'appelle mesure.

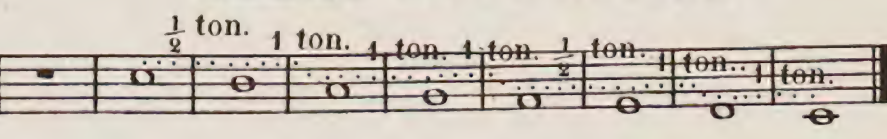
Les mesures sont séparées entre elles par une petite barre verticale.

La mesure se divise en quatre parties égales qu'on appelle temps et s'indique par ce signe C que l'on place en tête du morceau.

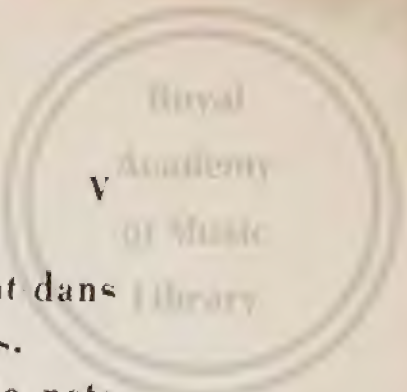
MANIÈRE DE BATTRE LA MESURE.

Pour s'habituer à donner aux temps de la mesure une égalité parfaite on les frappera de la main droite dans la main gauche avec vivacité et précision. On suivra la direction indiquée par les quatre flèches ci-contre en donnant à chaque mouvement de la main environ vingt centimètres d'étendue; commencez le solfège par cet exercice.

GAMME EN UT MAJEUR.⁽¹⁾



(1) Nous avons cru devoir conserver à la première note de la gamme son nom générique d' Ut expression consacrée pour la musique instrumentale. La dénomination de DO appartient plus spécialement à la musique vocale.



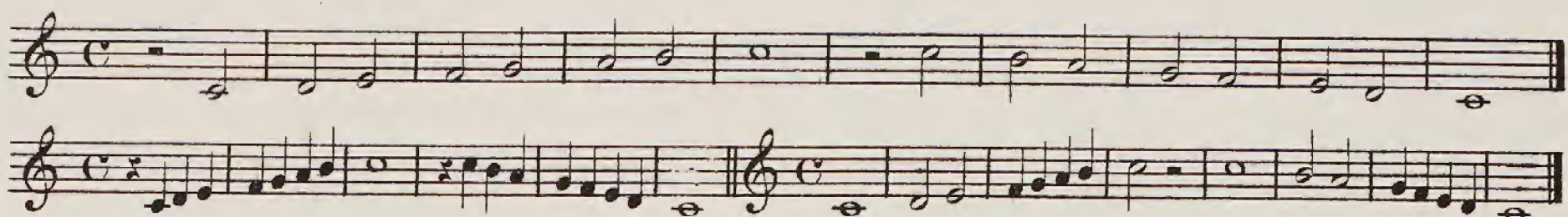
All the scales whose intervals follow one another in the above order are called major scales.

The note which commences and ends the scale is the most important note of the key and is called the key-note.

Toutes les gammes dont les degrés se suivent dans l'ordre ci-dessus s'appellent gammes majeures.

La note qui la commence et la termine est la note par excellence du ton et s'appelle tonique.

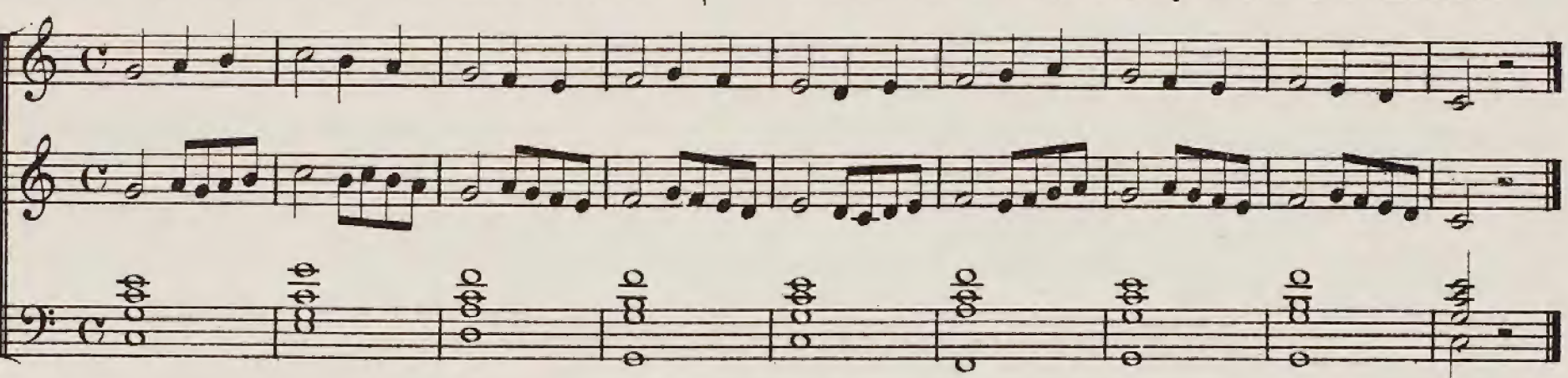
C Major. Ut majeur.



MELODIOUS APPLICATION OF THE SCALE.

APPLICATION MELODIQUE DE LA GAMME.

SONG. CHANT.
C Major. Ut majeur.

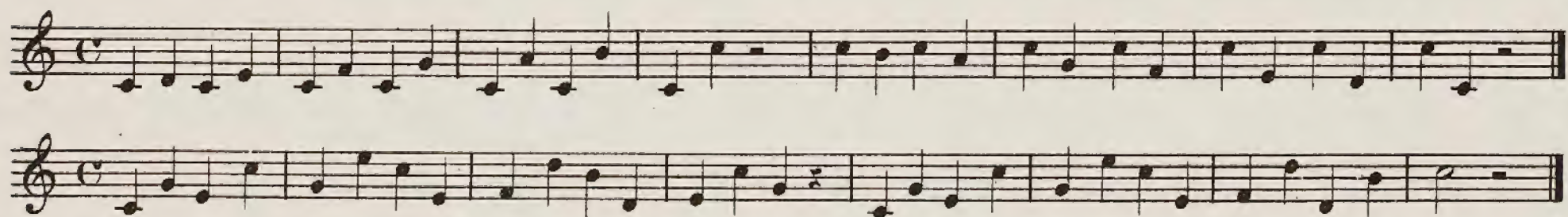


Pianoforte. accomp.
Accompagné du Piano.

OF THE INTERVALS.

In a scale, when there is an interval of two adjoining notes it is called a second; of three notes, a third; of four notes a fourth; of five notes, a fifth; of six notes, a sixth; of seven notes, a seventh; and finally, the interval of eight notes, the first and last of which have the same name, is called an octave.

EXERCISES ON THE INTERVALS.



The five lines which are used for writing the notes are called a staff.

EXAMPLE.



When the notes go beyond the staff either above it, for the high notes, or below it for deep notes, certain small additional lines are used, called ledger lines.

DES INTERVALLES.

Dans une gamme l'intervalle de deux notes conjointes s'appelle seconde; de trois notes, tierce; de quatre, quarte; de cinq, quinte; de six, sixte; de sept, septième et enfin l'intervalle de huit notes dont la première et la dernière portent le même nom s'appelle octave.

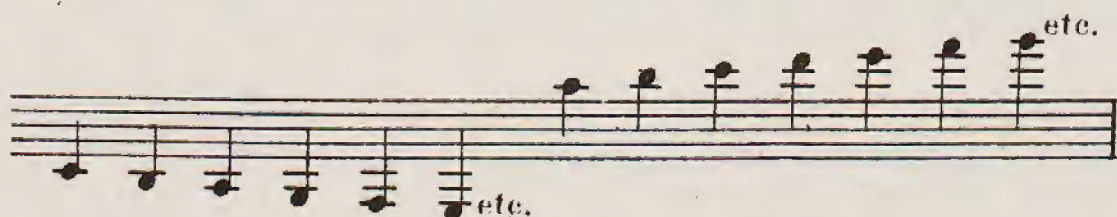
EXERCICES SUR LES INTERVALLES.

Les cinq lignes qui servent à écrire les notes s'appellent portée.

EXAMPLE.



Lorsque ces notes dépassent la portée, soit au-dessus pour les notes aiguës, soit au-dessous pour les notes graves, on se sert de petites lignes additionnelles.





The series of major scales are classed together in ascending or descending fifths, in the following manner:

C D E F G A B C
Ut Ré Mi Fa Sol La Si Ut

G A B C D E F G
Sol La Si Ut Ré Mi Fa Sol

D E F G A B C D
Ré Mi Fa Sol La Si Ut Ré

A B C D E F G A
La Si Ut Ré Mi Fa Sol La

E F G A B C D E
Mi Fa Sol La Si Ut Ré Mi

B C D E F G A B
Si Ut Ré Mi Fa Sol La Si

F G A B C D E F
Fa Sol La Si Ut Ré Mi Fa

C D E F G A B C
Ut Ré Mi Fa Sol La Si Ut

La série des gammes majeures procèdent entre elles par quintes ascendantes ou descendantes de la manière suivante:

The major scales which are situated near each other, and have a fragment in common, are termed relative scales or relative keys.

Les gammes majeures qui sont voisines l'une de l'autre et qui ont un tronçon de commun sont réciproquement ce qu'on appelle gammes relatives ou tons relatifs.

Thus the scale of G is relative to that of C because it begins by its second half.

Ainsi la gamme de Sol est relative de celle d'Ut parcequ'elle commence par sa seconde moitié.

But in order that this scale may be formed of two similar halves, like the scale of C, it is necessary to raise the F half a tone.

Mais pour que cette gamme soit formée de deux moitiés semblables comme la gamme d'Ut, il faut monter le Fa d'un demi-ton.

To raise a note half a tone we use the sign # which is called a sharp.

Pour hausser une note d'un demi-ton, on se sert du signe suivant # appelé dièse.

The same relation exists between the scale of G and that of D; between D and A, A and E, E and B, B and F#, F# and C#; adding a sharp to each new scale as shown below:

Le même rapport existe entre la gamme de Sol et la gamme de Ré, entre Ré et La, La et Mi, Mi et Si, Si et Fa#, Fa# et Ut#, en ajoutant à chaque nouvelle gamme un dièse ainsi qu'il suit.

NOTE. The sharps and flats of each key are placed at the commencement of the staff upon the notes which they alter.

NOTA. Les dièses et les bémols appartenant à chaque tonalité se placent à la clef sur les notes qu'ils altèrent.

in C.
en Ut.

in G.
en Sol.

in D.
en Ré.

in A.
en La.

in E.
en Mi.

in B.
en Si.

in F#.
en Fa#.

in C#.
en Ut#.

Thus the scale of F is relative to that of C because it finishes with the first half of the latter.

But in order that this scale may be formed in two similar halves, like the scale of C, it becomes necessary to lower the B half a tone.

To lower a note half a tone the sign \flat called a flat is made use of.

The same connection exists between the scale of F and that of B \flat , between B \flat and E \flat , between E \flat and A \flat , A \flat and D \flat , D \flat and G \flat , G \flat and C \flat , adding a flat to each new scale, as follows:

in C.
en Ut.

in F.
en Fa.

in B \flat .
en Si \flat .

in E \flat .
en Mi \flat .

in A \flat .
en La \flat .

in D \flat .
en Ré \flat .

in G \flat .
en Sol \flat .

in C \flat .
en Ut \flat .

When it is desired to alter a sharp or a flat note, and bring it back to its natural sound, the sign \natural called a natural is placed before it.

OF THE MINOR SCALE.

The minor scale does not possess the regularity of the major scale, it differs from the latter by its third and sixth, which are lowered half a tone.

EXAMPLE.

EXEMPLE.

Such is the true minor scale; but the difficulty experienced in bounding over the space of a tone and a half, such as we find between the sixth and the seventh, F and G, has caused the following modifications to be called in to use: In ascending, the sixth is brought nearer to the seventh thus: EXAMPLE. in descending, on the contrary, the seventh is brought nearer to the sixth: EXAMPLE.

Ainsi la gamme de Fa est relative de celle d'Ut par-
cequ'elle finit par sa première moitié.

Mais pour que cette gamme soit formée de deux moi-
tiés semblables comme la gamme d'Ut, il faut descen-
dre le Si d'un demi-ton.

Pour baisser une note d'un demi-ton, on se sert du
signe suivant \flat appelé bémol.

Le même rapport existe entre la gamme de Fa et
la gamme de Si \flat , entre Si \flat et Mi \flat , Mi \flat et La \flat , La \flat
et Ré \flat , Ré \flat et Sol \flat , Sol \flat et Ut \flat , en ajoutant à
chaque nouvelle gamme un bémol ainsi qu'il suit.

Lorsqu'après le dièse ou bémol on veut rétablir
une note dans son ton naturel on place devant elle ce
signe \natural appelé bécarre.

DU MODE MINEUR.

La gamme mineure n'a pas la régularité de la
gamme majeure, elle diffère de celle-ci par la tierce
et la sixte qui sont baissées d'un demi-ton.

Telle est la véritable gamme mineure; cependant la
difficulté de franchir l'espace d'un ton et demi qui se
trouve entre le 6^e et le 7^e degré Fa, Sol, a mis en u-
sage les modifications suivantes: en montant on a rap-
proché le 6^e degré du 7^e EXEMPLE. en descendant au contraire c'est le 7^e degré que l'on a rap-
proché du 6^e EXEMPLE.

COMPLETE MINOR SCALE.

GAMME COMPLÈTE.

BEISPIEL.
EXEMPLE.



It is thus that the minor scale is most generally used.

The sharp which affects the G, seventh note of the scale and called the leading note, is not indicated at the head of the staff, because as it is frequently done away with, it is considered as an accidental.

This scale having no accidentals to the clef is naturally that, which is most related to the primitive scale of C, to which it constitutes the relative key.

The same connection exists between all the keys, that is to say, each major key has a corresponding minor key, which has the same signs at the clef, and is one third lower. Thus when there are no signs at the clef the key is either C major or A minor; when there is one sharp at the clef the key is either G major or E minor etc.

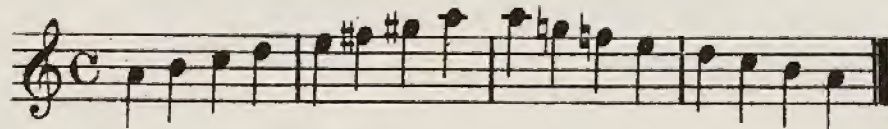
C'est ainsi que la gamme mineure est employée le plus généralement.

Le dièse qui affecte le Sol, septième note de la gamme que l'on appelle note sensible, ne se met point à la clef parcequ'étant retranché souvent on le considère comme accidentel.

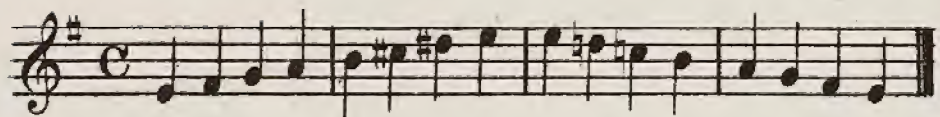
Cette gamme n'ayant point d'accident à la clef est naturellement celle qui se rapproche le plus de la gamme primitive d'Ut à laquelle elle est relative.

Le même rapport existe pour tous les tons, c'est à dire que chaque ton majeur a un ton mineur qui lui est relatif, qui prend la même clef et qui se trouve une tierce au-dessous. Ainsi lorsqu'il n'y a pas de signe à la clef on est en Ut majeur ou en La mineur; lorsqu'il y a un dièse à la clef on est en Sol majeur ou en Mi mineur etc.

in A
en La



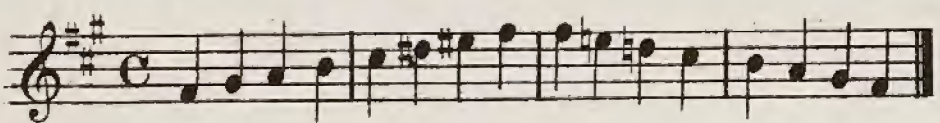
in E
en Mi



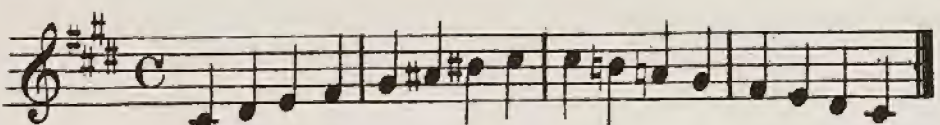
in H
en Si



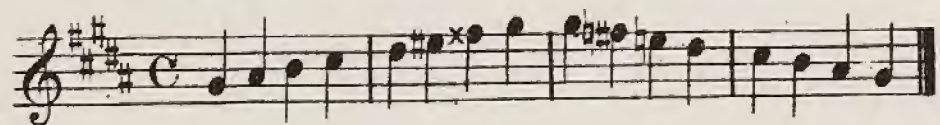
in Fis
en Fa#



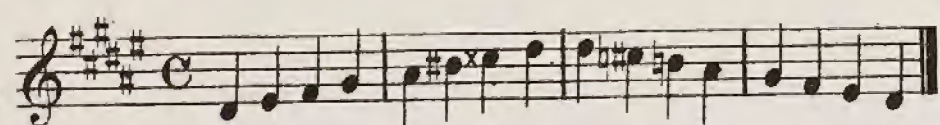
in Cis
en Ut#



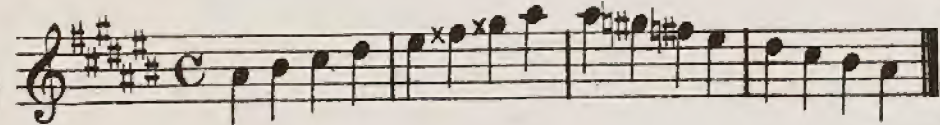
in Gis
en Sol#



in Dis
en Re#



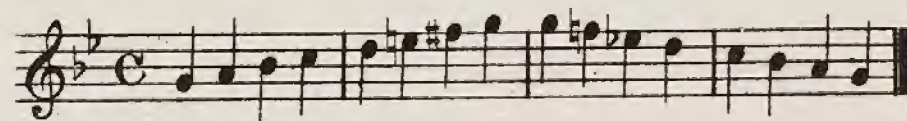
in Ais
en La#



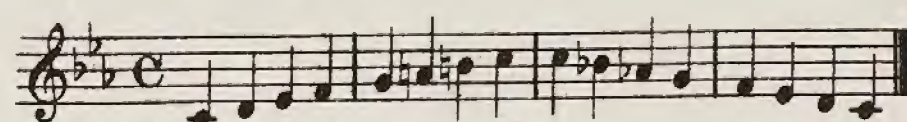
in D
en Re



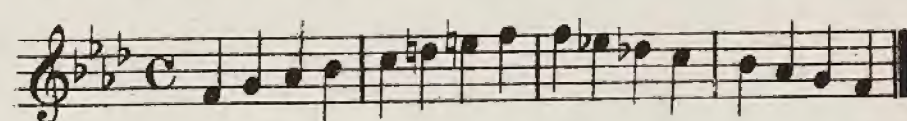
in G
en Sol



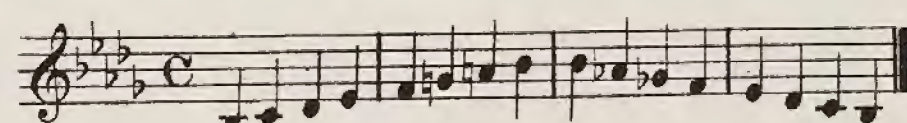
in C
en Ut



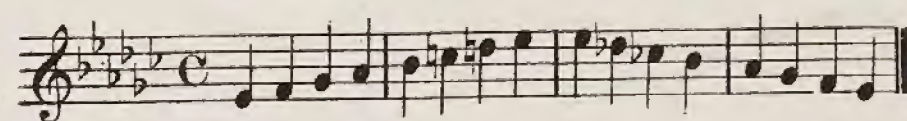
in F
en Fa



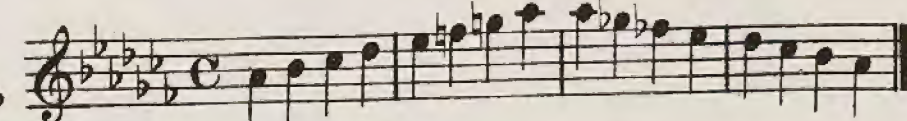
in B
en Si b



in Es
en Mi b



in As
en La b



When it is requisite to raise a note a whole tone we place before it the sign x called a double sharp (or the sign ##). When a note is to be lowered a whole tone the sign bb called a double flat, is placed before it. To bring a note again to its original tone after the use of the double sharp, we make use of a natural and a sharp combined thus (x#), and after a double flat a natural and a flat are used for this purpose (bb).

Lorsque l'on veut monter la note d'un ton on place devant elle le signe suivant x appelé double dièse.

Lorsque l'on veut descendre la note d'un ton on place devant elle le signe suivant bb appelé double-bémol, après le double-dièse, pour rétablir la note dans son ton naturel, on se sert simultanément d'un bécarré et d'un dièse (x#) et après le double-bémol on se sert d'un bécarré et d'un bémol (bb).

OF THE MOVEMENT.

The different movements of music are indicated by certain Italian words of which the most used are as follows:

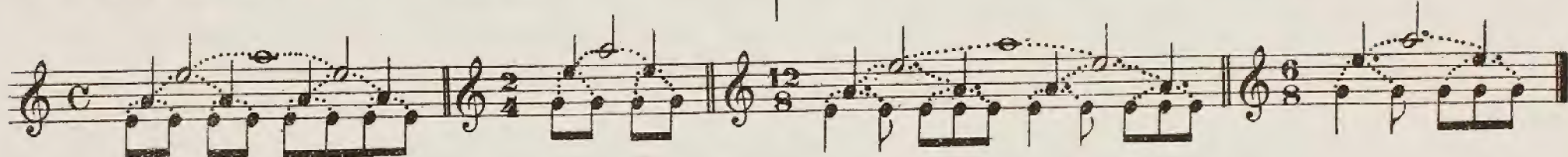
Largo very slow, Larghetto rather slow, Adagio slow, Andante not so slow, Andantino less slow than Andante, Moderato moderately, Allegretto rather gay, Allegro animated, Vivace with vivacity, Presto very quick, Prestissimo impetuous.

OF THE TIME.

There are two kinds of time.

The common time, or that which can be divided by two, and the triple, which can be divided by three.

EXAMPLES OF COMMON TIME.



4 crotchet time.
Mesure à 4 temps.

Moderato.

in C Dur.
en Ut majeur.



DU MOUVEMENT.

Les divers mouvements de la musique s'indiquent par des mots italiens dont voici les plus usités:

Largo très lent, larghetto assez lent, Adagio lentement, Andante sans trop de lenteur, Andantino moins lent qu'Andante, Moderato modéré, Allegretto assez gai, Allegro animé, Vivace avec vivacité, Presto très vite, Prestissimo impétueux.

DE LA MESURE.

Il y a deux espèces de mesures:

La mesure binaire c'est à dire celle qui est divisible par deux, et la mesure ternaire qui est divisible par trois.

MESURES BINAIRES.

Two-four time. This time is indicated at the commencement of the piece by the fraction $\frac{2}{4}$ which means two fourths of the 4 beat bar, and it is beaten in the following manner.



Mesure en deux quatre. Cette mesure s'indique au commencement du morceau par la fraction $\frac{2}{4}$ qui veut dire deux quarts de la mesure en 4 temps; elle se bat de la manière suivante.



Andantino.

in C Dur.
en Ut majeur.

Another sort of common time which has a dotted note upon each beat of the bar is indicated by $\frac{12}{8}$ which means that the bar is divided into 12 quavers or twelve time.

When 2 identical notes are united by a slur: they form one note and are given as one sound.

Autre mesure binaire avec une note pointée à chaque temps s'indiquant par la fraction $\frac{12}{8}$ qui veut dire douze huitièmes de la mesure en 4 temps ou douze croches.

Lorsque 2 mêmes notes sont unies par cette liaison: elles n'en forment qu'une et ne se nomment qu'une fois.

Andantino.

in A Moll.
en La mineur.

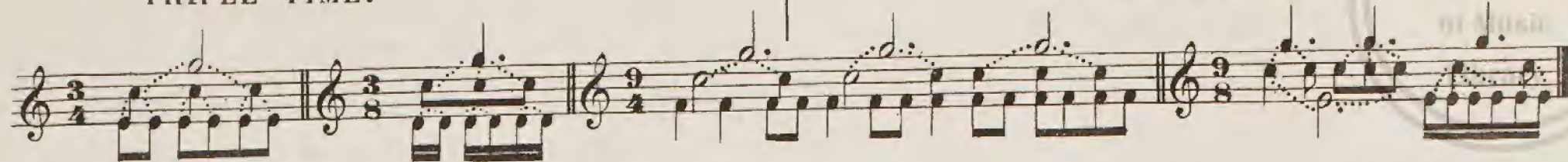
2 crotchet time as triple time is termed $\frac{6}{8}$ six-eight which means six quaver time.

Mesure à 2 temps, à temps ternaires, appelée six huit qui veut dire six croches.

Allegretto.

in C Dur.
en Ut majeur.

TRIPLE TIME.

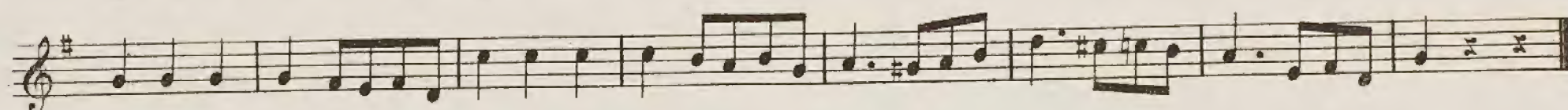
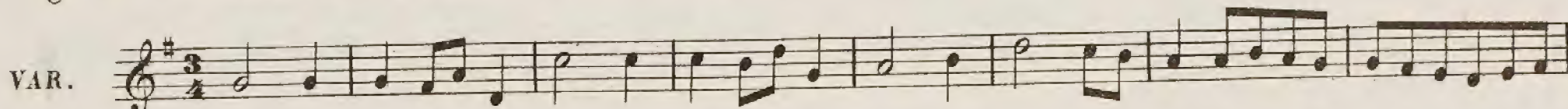
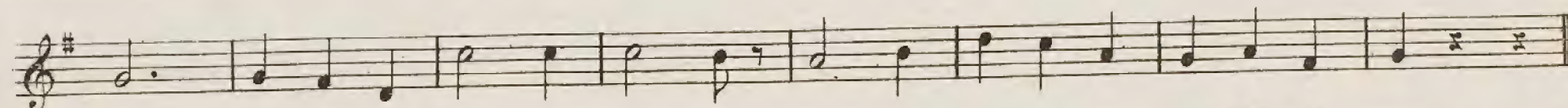


Triple time called three-four time, which means ^{three} _{crotchet} time. This is beaten thus:



Larghetto.

in G Dur.
en Sol majeur.



Triple time, called three-eight, meaning ^{three} _{quaver} time.

Allegretto.

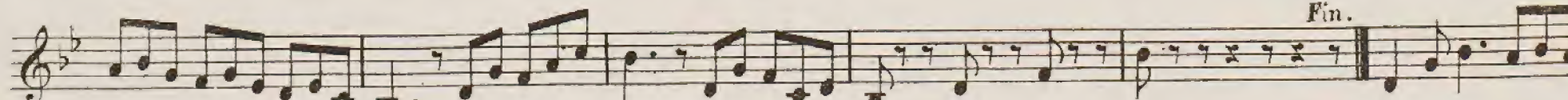
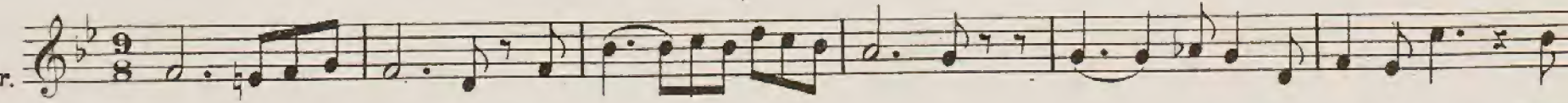
in D Dur.
en Ré majeur.



Triple time called nine-eight or ^{nine} _{quaver} time.

Mesure à 3 temps, à temps ternaires, appelée neuf-huit ou ^{neuf} _{croches}.

in B Dur.
en Si b majeur.



Fin.

D.C.

OF TRIPLETS AND SEXTOLES.

Often in bars of common time triple time is accidentally used, and in this case the figure 3 is placed over the three notes which occupy this portion of the bar, or the figure 6 if this portion of the time is made up of six notes. The quavers thus marked are called triplets when there are three and sextoles when there are six.

EXAMPLES.

Moderato.
Es Dur. *Mib majeur.*

Allegretto.
C Moll. *Ut mineur.*

Adagio.
Es Dur. *Mib majeur.*

NOTE. There exist other kinds of time, of less frequent use, which will be easily learnt a little later and which we shall dispense with here, not wishing to overload the memory of the pupil.

OF THE ACCENT.

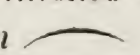
There are two kinds of accent; the strong and the weak. In Common time the strong accent is at the commencement of the bar and is beaten alternately with the weaker accent.

In Triple time the first beat is strong and the two others weak.

OF SYNCOPATED NOTES.

A note which is cut in the middle by a strong accent is called a syncopated note.

C Dur. *Ut majeur.*

To write a syncopated note which finishes a bar and begins another we make use of the sign  called a tie or slur; two identical notes thus tied form one note, and are given as one sound.

F Dur. *Fa majeur.*

D Dur. *Ré majeur.*

DES TRIOLETS ET DES SEXTOLETS

Souvent dans les mesures à temps binaires on emploie accidentellement des temps ternaires, et dans ce cas on pose le chiffre 3 sur les trois notes qui remplissent ces temps ou le chiffre 6 si le temps est rempli par six notes. Les croches ainsi marquées s'appellent triolets pour trois et sextolets pour six.

* EXEMPLES.

NOTA. Il existe d'autres mesures moins en usage que l'on apprendra aisément dans la suite et que nous nous dispensons de donner ici pour ne pas trop charger la mémoire de l'élève.

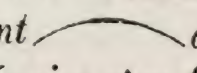
DES TEMPS.

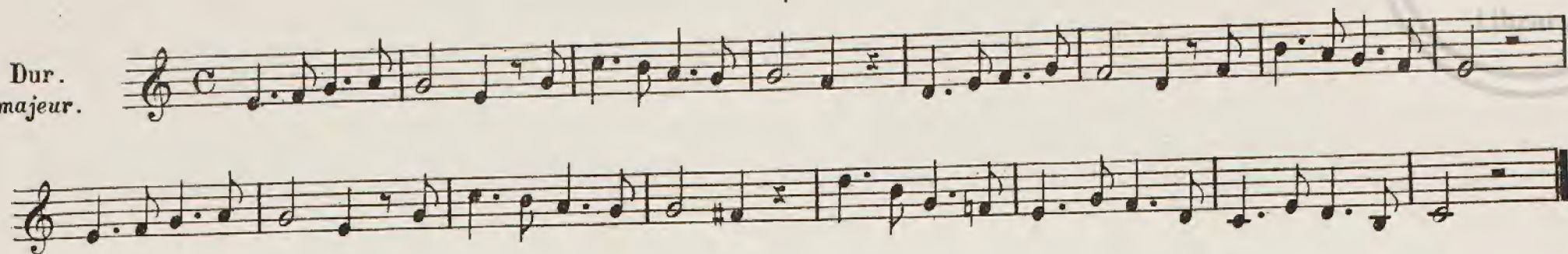
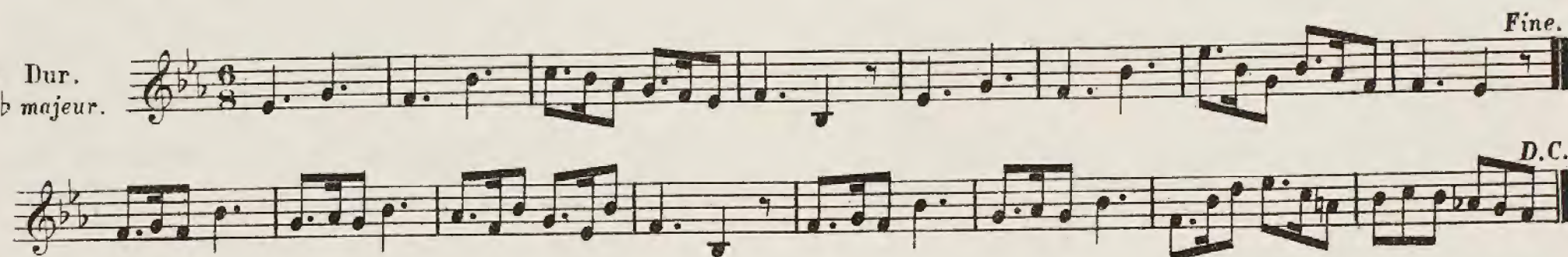
Il y a deux espèces de temps: le temps fort et le temps faible. Dans les mesures binaires, le temps fort est celui qui commence la mesure et se frappe alternativement avec le temps faible.

Dans les mesures ternaires le premier est fort, les deux autres sont faibles.

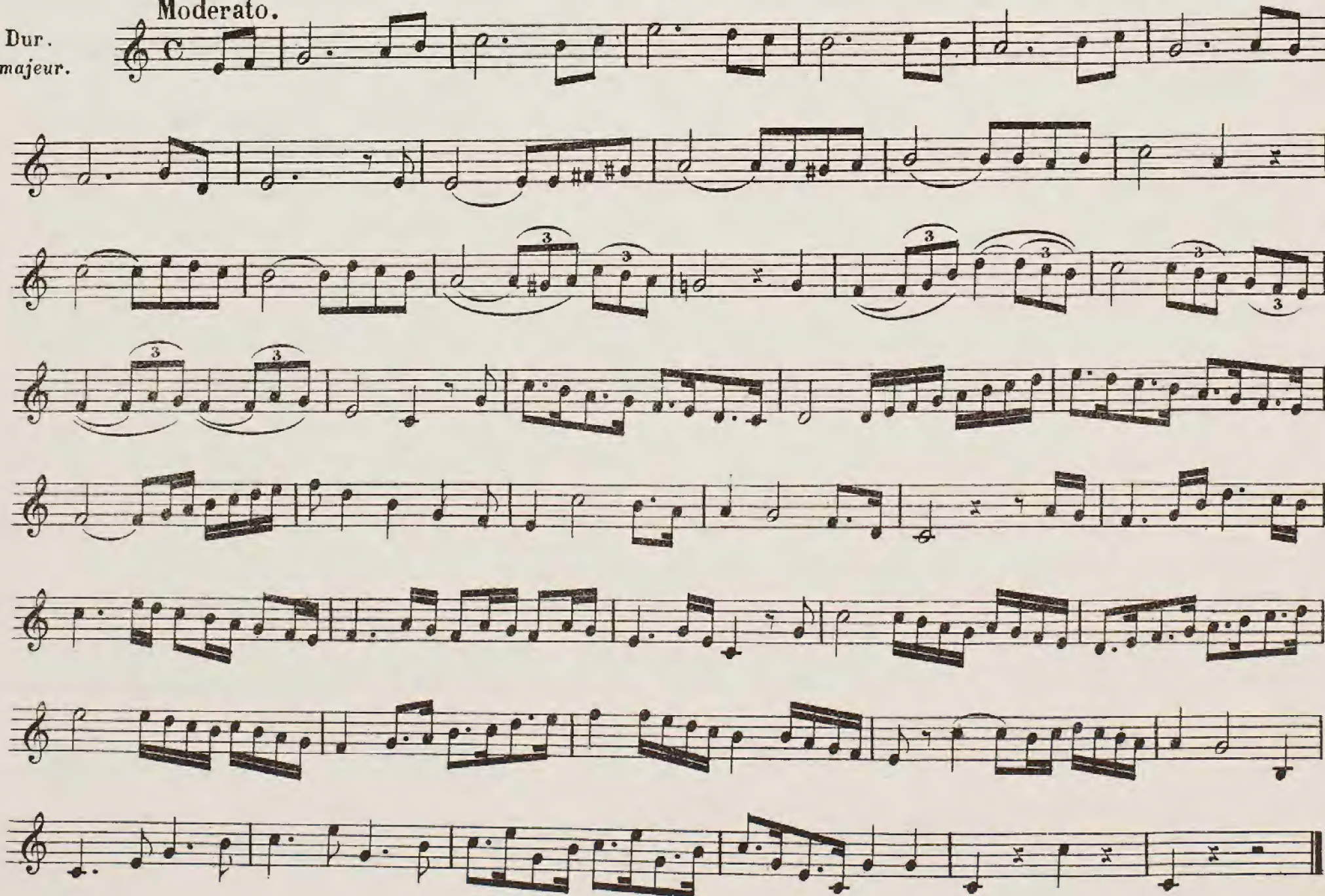
DE LA SYNCOPE.

Une note qui se trouve coupée au milieu par un temps fort s'appelle syncope.

Pour écrire une syncope qui finit une mesure et en commence une autre, on emploie le signe suivant  appelé liaison, ces deux mêmes notes ainsi réunies n'en forment qu'une seule et ne se nomment qu'une fois.

C Dur.
Ut majeur.C Dur.
Ut majeur.Es Dur.
Mi b majeur.RECAPITULATION
OF THE PRECEEDING ELEMENTS.RÉSUMÉ
DES ELEMENTS QUI PRÉCÈDENT.C Dur.
Ut majeur.

Moderato.



OBSERVATIONS RELATING

TO THE FIRST PART.

The course adopted by us in teaching this part of our Method has had for its object not to neglect one single essential element in the art of Violin playing. We offer these elements one by one in little doses of melody, so as to disguise as much as possible their dryness and render them more acceptable to the pupil.

The principal elements of Violin playing consist of the difference of tone, the different positions of the hand, the bowing, the double stops etc.

We do not wish to give undue weight to any one in particular of these first difficulties at the expense of the others. We endeavour, on the contrary, to carry them forward equally, only insisting on what is indispensable to practical teaching. Thus we have not gone beyond keys of four sharps or four flats, so that the pupil may always have the open strings at his disposal to compare with his other notes and ensure exact tune. We have also deemed it advisable to stop at the 5th position, as we consider that quite sufficient for this first elementary part.

In order that the bowing may not be left behindhand or neglected by having recourse to too uniform exercise, we have thought it advisable to vary the character of the scales without, by so doing, increasing the difficulty of the fingering. This will not prevent the pupil executing all the scales in semibreves when the master shall deem it requisite.

OBSERVATIONS RELATIVES

À LA PREMIÈRE PARTIE.

La marche adoptée par nous dans l'enseignement de cette partie de notre méthode a eu pour but de ne point négliger un seul des éléments essentiels qui constituent le mécanisme du Violon. Nous présentons un à un ces éléments et en petites doses mélodiques, de manière à en déguiser la sécheresse et à les rendre accessibles aux élèves.

Les éléments principaux du Violon sont: les différentes tonalités, les diverses positions les coups d'archet, les doubles cordes etc.

Nous n'avons pas voulu nous appesantir sur une seule de ces difficultés primordiales, au détriment des autres. Nous nous sommes appliqués, au contraire, à les faire marcher de front, en n'en prenant que la substance indispensable à la pratique de l'enseignement. Ainsi nous n'avons pas dépassé les tons marqués de 4 dièses ou 4 bémols, afin que l'élève ait toujours les cordes à vides, comme point de comparaison nécessaire pour conserver la justesse d'intonation. Il nous a paru utile de nous arrêter à la 5^{me} position, ayant considéré ce travail suffisant pour cette première partie élémentaire.

Afin que le maniement de l'archet ne soit pas en retard, ou négligé par un travail uniforme, nous avons jugé convenable de varier le caractère de la gamme sans augmenter pour cela la difficulté des doigts, ce qui n'empêchera pas l'élève d'exécuter toutes les gammes en rondes lorsque le maître jugera à propos.

In proceeding in this manner the pupil will have the advantage of practising the bowing in every kind of rhythm; and this mode of working will become ingrafted in his playing, to a certain extent without effort. — We have followed the same course of teaching with regard to detached bowing: we have only presented to the pupil what is absolutely necessary to be learnt in this respect, as will be seen in studying our exercises.

As a last observation, we recommend that the studies should not be played too rapidly; a slow movement gives ease and precision. For this purpose it is necessary to provide oneself with a metronometer and to follow its beats rigorously. These we have indicated in double numbers: first, the movement in which the exercise should be commenced, which will enable the pupil to proceed gradually to the second movement which is the real time of the piece.

That which is most generally found wanting in the playing of young Violinists is the *mezza-voce* or soft tones. To get rid of this defect we have endeavoured to give a great variety of character to the melodies which illustrate the elements of our Method. They are alternately soft and energetic, so as to accustom the pupil to that elasticity of execution, which is so difficult to acquire when he has become used to playing loud from his very first studies. The latter habit spoils the pupil's ear by affecting its delicacy; a heavy, unintellectual tone characterizes his playing at the expense of that elegance which can alone charm and rivet the attention of the public.

Royal Academy

L'élève retirera de cette façon de procéder l'avantage d'exercer son archet à tous les rythmes et ce travail se classera insensiblement dans son jeu, et pour ainsi dire, sans effort. Nous avons suivi la même marche pour l'enseignement des coups d'archet détachés nous ne présentons à l'élève que ce qui est absolument nécessaire d'être appris, ainsi qu'on pourra en juger lorsqu'on travaillera nos exercices.

Pour dernière observation: nous recommanderons de ne point travailler nos études avec trop de vitesse; la lenteur donne la précision et la facilité. Il faut donc, à cet effet, se munir d'un métronome et suivre la rigueur des mouvements, que nous avons indiqués en doubles numéros, d'abord, celui qui convient au premier travail, et qui conduit, ensuite, avec gradation, au mouvement réel du morceau.

Ce qui manque généralement au jeu des jeunes Violonistes, c'est la *demi-teinte*. Pour obvier à ce défaut, nous nous sommes attachés à donner une grande variété au caractère des mélodies qui résument les éléments de notre méthode. Elles sont tour à tour d'une expression douce et énergique, afin d'accoutumer l'élève à cette élasticité de jeu, si difficile à acquérir lorsqu'on ne s'est habitué qu'à jouer fort dès ses premières études. Cette manière de procéder gâte chez l'élève la sensibilité de l'ouïe; une force lourde et mal entendue domine son jeu au détriment de la grace, qui seule sait charmer et fixer l'attention du public.

MEANING OF THE SIGNS AND WORDS IN THE 1st PART.

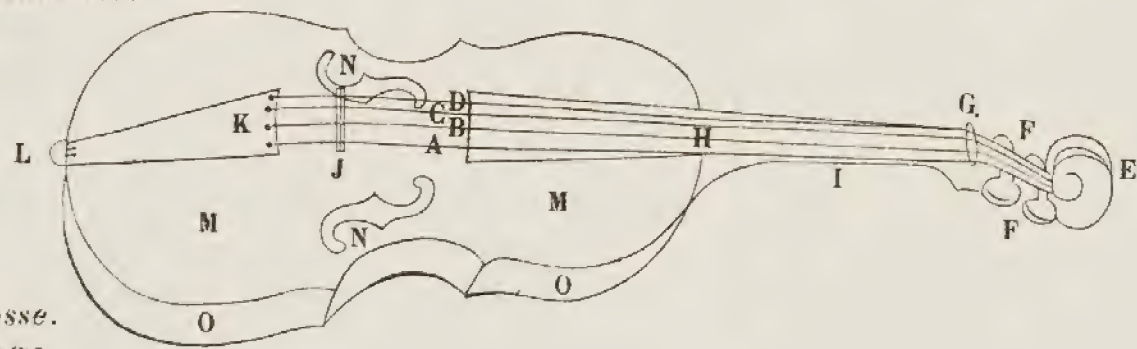
SIGNIFICATION DES SIGNES ET DES MOTS EMPLOYÉS DANS LA 1^{re} PARTIE.

⏏	Down Bow.
⏏	<i>Tirer l'archet.</i>
⏏	Up Bow.
⏏	<i>Pousser l'archet.</i>
<i>p</i>	Piano Dolce
	Soft.
	<i>Doux.</i>
<i>pp</i>	Pianissimo ou Dolcissimo
	Very soft.
	<i>Très doux.</i>
<i>f</i>	ou Forte
	Loud.
	<i>Fort.</i>
<i>ff</i>	ou Fortissimo
	Very loud.
	<i>Très fort.</i>
<i>mf</i>	ou Mezzo forte
	Less loud.
	<i>A moitié fort.</i>
⏏	Crescendo ou Cres
	Increasing in sound.
	<i>En augmentant la force du son.</i>
⏏	Diminuendo ou Dim
	Diminishing in sound.
	<i>En diminuant le son.</i>
⏏	Short detached bowing.
	<i>Martelé ou détaché court.</i>
⏏	Bold detached bowing from the middle of the bow.
	<i>Grand détaché du milieu de l'archet.</i>
<i>Pizzicato</i> ou <i>Pizz</i>	Guitar note produced with the finger.
	<i>Pincer la corde avec le doigt.</i>
<i>tr</i>	Shake or Cadenza.
	<i>Trille ou Cadence.</i>
<i>D. C.</i> <i>Da Capo</i>	Repeat from the commencement.
	<i>Reprendre depuis le commencement.</i>
⏏	Slur Liaison
	All the notes under this sign to be done with one bow.
	<i>Faire du même coup d'archet les notes placées sous ce signe.</i>

COMPONENT PARTS OF THE VIOLIN.

PARTIES DU VIOLON.

- A** The E, or 1st string.
Mi 1^{re} Corde ou Chanterelle.
- B** 2nd string, A.
La 2^e Corde.
- C** 3rd string, D.
Ré 3^e Corde.
- D** 4th string, G.
Sol 4^e Corde.
- E** The scroll.
La Volute ou la Crosse.
- F** The screws or pegs
Les Cheilles.
- G** The nut.
Le Sillet.

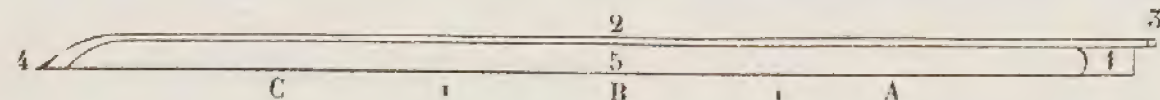


- H** The finger-board.
La Touche.
- I** The neck.
Le Manche.
- J** The bridge.
Le Chevalet.
- K** The tail piece.
Le Tire cordes ou la queue.
- L** The button.
Le Bouton.
- M** The table.
La Table.
- N** The sound holes.
Les ouies.
- O** The sides.
Les éclisses.

PARTS OF THE BOW.

PARTIES DE L'ARCHET.

- 1** The nut.
La Housse.
- 2** The stick.
La Baguette.
- 3** The screw.
La Visse.
- 4** The head.
La Tête de l'archet.
- 5** The hair.
Le Crin.



DIVISIONS OF THE BOW.

DIVISIONS DE L'ARCHET.

- A** At the nut 1st third.
Le Talon 1^{er} tiers.
- B** The middle 2nd third.
Le Milieu 2^e tiers.
- C** The point 3rd third.
La Pointe 3^e tiers.

PRELIMINARY REMARKS ON THE ATTITUDE.

In the Arts, as in trade or professions, the most important work, that to which the pupil must apply himself with the greatest care, is without doubt at the beginning of his career. When the pupil has become a master, it will be difficult, if not impossible to get rid of any bad habits acquired in his early course of study. On beginning the Violin, rigid attention must be given to the position of the body, the movements of the bow and those of the fingers of the left hand.

The position of the body, having been fixed upon with the aid of the professor, the pupil will endeavour to preserve the greatest elasticity in the movements of his right arm and left hand, whilst the body and the head remain perfectly steady.

During the first lessons the pupil will require repose frequently; firstly, in order to accustom himself to fall readily into the proper position, next, to avoid nervous impatience or fatigue, which are inseparable from a long sustained immobility.

It must be understood, that these principles only apply in all their severity to the study of mechanism, and are not absolutely or systematically applicable to the pupil become a master. If such were our thoughts it might well be objected that:

« A solo player cannot possibly preserve the stiffness of a marble statue, that the demeanour appropriate to the firm and resolute commencement of a piece would not suit a tender and passionate strain of melody, and therefore the artist must occasionally modify his attitude to follow the expression of the piece which he is performing; that he must appear wrapt up in the subject he is executing, and that his soul must seem to exhale in the sound of the instrument he is playing, if he wishes to captivate and charm his audience. »

We know all that, but we know also that it is only after a long experience and with an exquisite appreciation of what is beautiful and graceful that these infinite nuances can be understood and realised without departing from what is natural. That indefinite something called manner must not occupy the attention of the pupil as long as he is penetrated with the sentiment of truth; all the secrets of the art, that of pleasing the eye as well as the mind will become manifest to him in due time, without care or labour.

Now, the artist, however great, must constantly return to this perfect immobility, to the rigid application of the principle, in his private studies, as the only method of guarding himself against those exaggerated movements, which are always the result of imperfect mechanism, or of an immoderate desire to produce effect, to the prejudice of good taste and truth.

Nothing is fine but what is true, truth alone is loveable.

PRÉLIMINAIRES SUR LA POSE.

Dans les arts, comme dans les métiers, le travail le plus important, celui où l'élève doit apporter le plus de soins est sans contredit le début. Il est bien difficile, sinon impossible, à l'élève devenu maître, de se défaire complètement des mauvaises habitudes qu'il a contractées dans les premiers pas de sa carrière. Lorsqu'on commence l'étude du Violon, on doit surtout observer avec une attention soutenue, les premières indications sur la pose du corps, le mouvement de l'archet et celui des doigts.

La pose étant intelligemment établie sous la direction du professeur, l'élève s'attachera à conserver la plus grande élasticité dans les mouvements du bras droit et de la main gauche, en même temps que la plus rigoureuse immobilité du corps et de la tête.

Pendant les premières leçons, l'élève doit se reposer fréquemment, d'abord, pour s'habituer à reprendre avec facilité la pose méthodique, ensuite, pour éviter les impatiences nerveuses et l'engourdissement qui sont inhérents à une immobilité longtemps soutenue.

On comprendra que la sévérité de ces principes ne s'applique qu'à l'étude du mécanisme seulement, elle n'a rien d'absolu, ni de systématique pour l'élève devenu maître. Si telle était notre pensée, on pourrait nous objecter avec raison:

« Qu'un soliste ne saurait conserver l'immobilité froide d'une statue, que le maintien, qui convient à un début ferme et résolu, ne peut être conservé dans un chant tendre et passionné, et que, dès lors, l'artiste doit modifier son attitude, pour suivre insensiblement les nuances du morceau qu'il exécute, qu'il doit avoir l'air pénétré, convaincu, du sujet qu'il traite, et qu'il faut, enfin, que son âme semble s'exhaler dans les sons de l'instrument qu'il touche, pour convaincre et charmer son auditoire. »

Nous savons tout cela, mais nous savons aussi que ce n'est qu'une longue expérience et un sentiment exquis de la grâce et du beau qui puisse comprendre ces nuances infinies, sans que l'artiste s'écarte du naturel. Ce je ne sais quoi, qu'on appelle la manière, ne doit point préoccuper l'élève lorsqu'il sera pénétré du sentiment vrai, tous les secrets de l'art, ceux de plaire aux yeux comme à l'intelligence, se manifesteront à lui sans qu'il lui en coûte ni souci, ni travail.

Or, l'artiste, quelque soit sa force, doit, sans cesse, revenir à l'immobilité, à la rigidité du principe dans ses études intimes, comme le seul moyen de se garantir contre l'exagération des mouvements qui provient toujours de l'imperfection du mécanisme, ou du désir immodéré de produire de l'effet, au préjudice du bon goût et de la vérité.

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable.

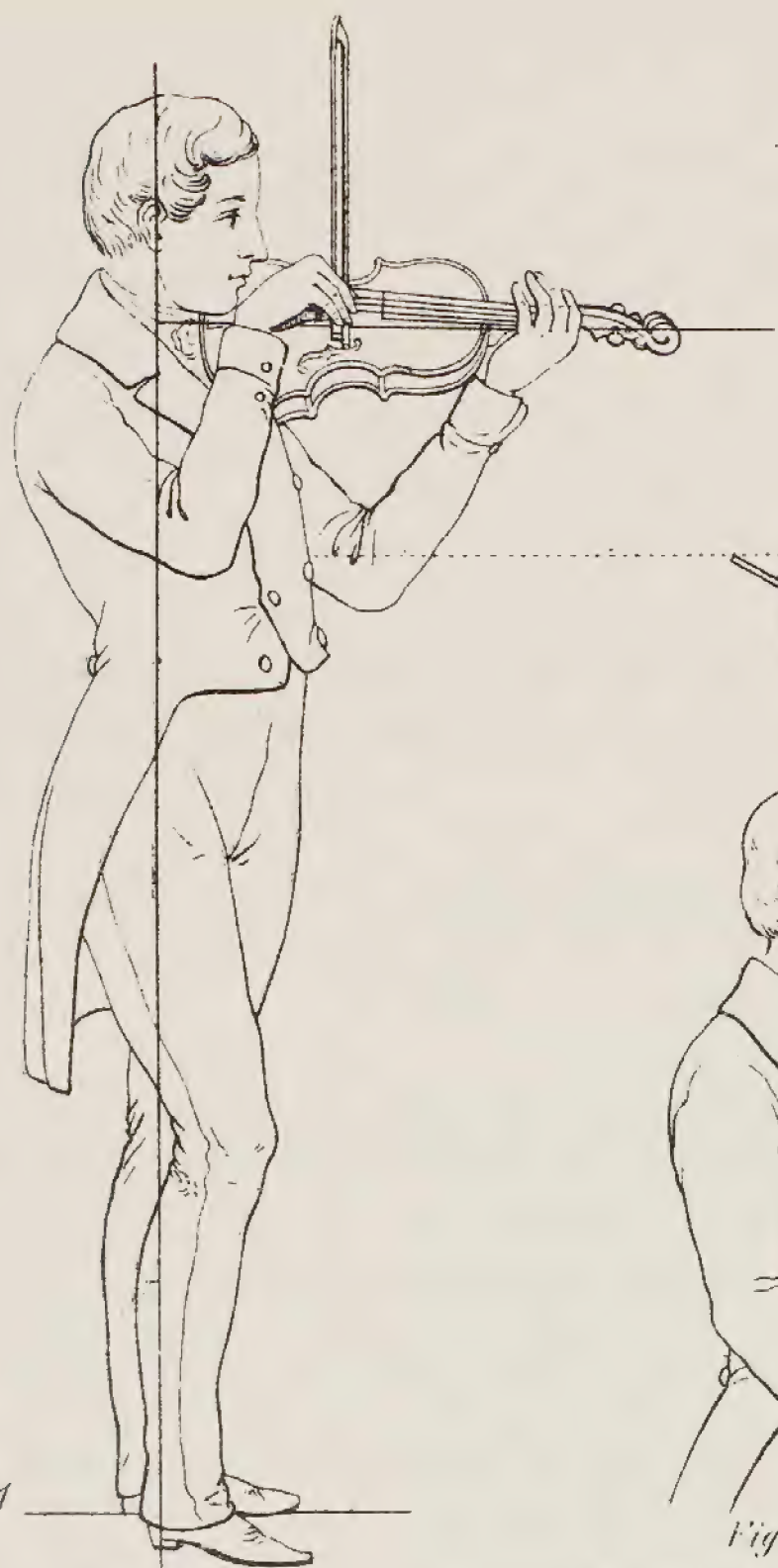


Fig 1
Attitude in profile. | Attitude vue de profil

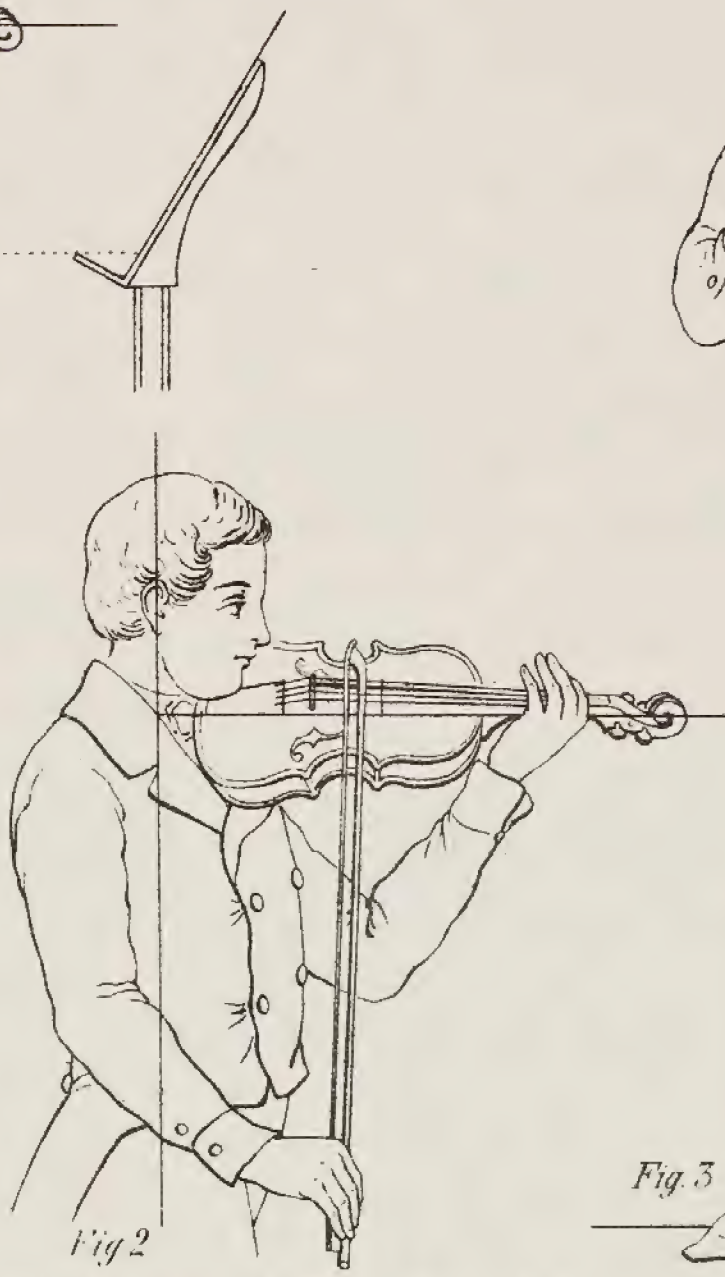


Fig 2
Position of the right arm
when the bow is at the
point.



Fig 3
Attitude in front. | Attitude vue de face

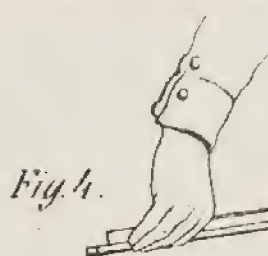


Fig 4.

Manner of Holding the Bow.

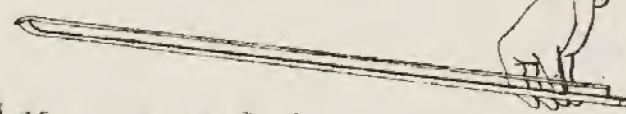


Fig 5

Manière de tenir l'archet

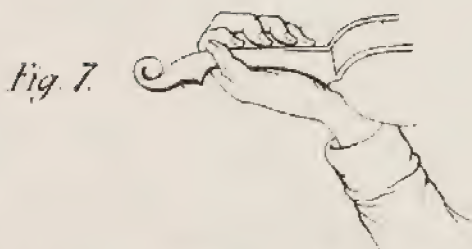


Fig 7.

Defective position of
left hand.

Position defectueuse
de la main

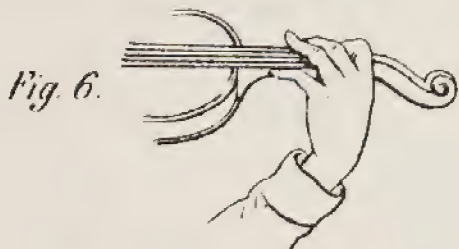


Fig 6.

Forced position
of the wrist

Position forcée
du poignet.



Fig 8.

Defective position of
right arm.

Position vicieuse du
bras droit.

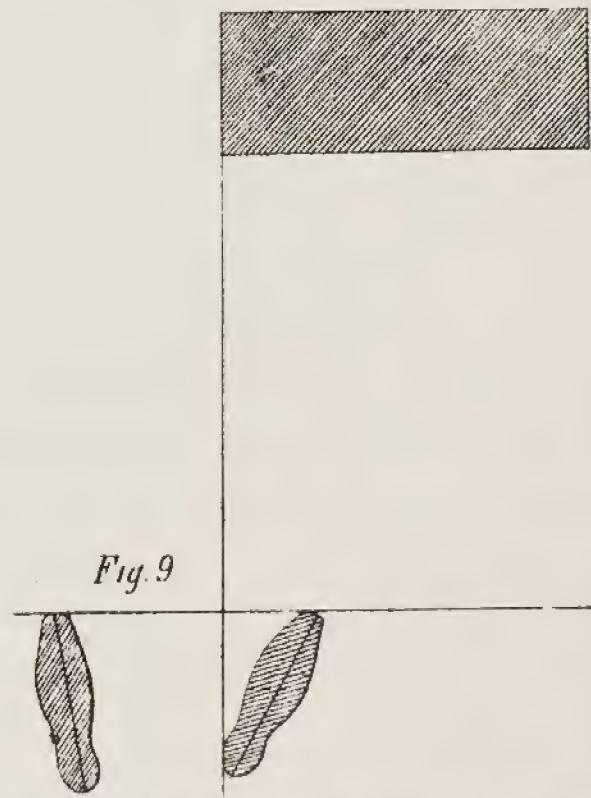


Fig 9

Plan of position of
feet and desk.

Plan de la position des
pieds par rapport au
pupitre



ON THE ATTITUDE.

1. Raise the reading desk so that its highest part is nearly on a level with the eye. (see fig. 1.)
2. Place yourself opposite to the left page of the music.
3. Bring the left foot almost square with the desk, and turned slightly outwards.
4. The right foot a little forward and towards the right angle of the desk, the heels being distant from each other about 4 or 5 inches. (see fig. 9.)
5. The body erect and supported mostly on the left leg, without, however, bringing the hip forward.

ON HOLDING THE VIOLIN.

1. Place the Violin upon the left shoulder, leaning on the neck, and supported by the collar of the coat and waist-coat, which cause it naturally to incline towards the right.

Children, whose dress does not give them the aid of the support of a collar, may replace it by means of a handkerchief or a small cushion, so as to avoid the ungraceful habit of lifting up the left shoulder to support the instrument.

2. The pressure of the chin must be divided between the tailpiece and the table, but must not be excessive; it must, however, be firm enough to prevent the Violin slipping about with the movements of the left hand.

3. Place the Violin horizontally and in a direct line with the left foot.

POSITION OF THE ARM AND LEFT HAND.

1. The elbow must fall under the middle of the Violin.
2. Hold the neck of the instrument, without squeezing it, between the first joint of the thumb and the third joint of the first finger. Maintain this position so that the neck cannot fall into the fleshy part of the thumb, which joins the palm of the hand. (see fig. 7.)

ATTITUDE.

- 1^o Elever le pupitre de façon à ce que sa partie supérieure soit presque à la hauteur de l'oeil. (Voir Fig. 1)
- 2^o Se placer vis-a-vis la page gauche de la musique.
- 3^o Le pied gauche presque d'équerre avec le pupitre et légèrement tourné en dehors.
- 4^o Le pied droit un peu plus avancé et dirigé vers l'angle droit du pupitre, les talons éloignés l'un de l'autre de dix à douze centimètres. (Voir Fig. 9)
- 5^o Le corps droit et appuyé daplomb sur la jambe gauche en évitant toutefois d'avancer la hanche.

DE LA TENUE DU VIOLON.

- 1^o Le Violon placé sur la clavicule gauche, appuyé contre le cou, et soutenu par le col de l'habit et du gilet qui le font incliner naturellement vers la droite.

Les enfants qui par leurs vêtements légers sont privés de l'appui du col peuvent le remplacer par un mouchoir ou un coussinet afin d'éviter l'habitude disgracieuse de lever l'épaule pour soutenir l'instrument.

- 2^o La pression du menton doit se partager entre le tire-corde et la table, mais sans excès, assez forte cependant pour que le Violon ne s'échappe pas par les mouvements de la main gauche.

- 3^o Le Violon horizontalement placé et en ligne directe avec le pied gauche.

TENUE DU BRAS ET DE LA MAIN GAUCHE.

- 1^o Le coude placé sous le milieu du Violon.
- 2^o Soutenir le manche du Violon sans trop le serrer entre la première phalange du pouce et la troisième de l'index, maintenir cette position, afin que le manche ne puisse tomber sur la partie charnue du pouce qui touche la paume de la main. (Voir Fig. 7)

3. In the 1st position the thumb should find its place between the A natural and the B flat of the fourth string.

4. The wrist must be held in a supple and natural position, almost in a straight line with the fore-arm; avoid pulling it back, when the little finger is extended. (see fig. 6.)

ON HOLDING THE BOW.

1. The bow is held by all the fingers close to the nut.

2. The stick is held transversally upon the first and second joints from the first finger to the extremity of the little finger.

3. The thumb falls between the second and third fingers, it is neither bent nor too rigid, but placed sideways, so that the stick touches the nail near the middle. The fingers must be neither crowded together, nor rigid, nor widespread. (see fig. 5.)

4. To preserve the elasticity of the wrist, it must be in a straight line with the fore-arm, so as to govern the stick in all its movements.

5. When the point of the bow is used, the elbow is at the height of the wrist, but never above it. (see fig. 8.)

6. The bow must be perfectly perpendicular to the string and the stick slightly inclined towards the fingerboard. In loud passages, or when making use of a jumping bow this inclination must be corrected so that the stick does not strike the string.

7. In pushing the bow towards the nut, the wrist must be gradually turned until it is at the height of the mouth. (see fig. 1.)

3^o Dans la première position le pouce doit correspondre entre le La naturel et le Si^b le la 4^e corde.

4^o Le poignet dans une position souple et naturelle et à peu près en ligne droite avec l'avant-bras, éviter de le reculer dans les extensions du petit doigt. (Voir fig: 6)

DE LA TENUE DE L'ARCHET.

1^o L'archet tenu par tous les doigts contre la hausse.

2^o La baguette soutenue transversalement depuis la jointure de la première et seconde phalanges de l'index jusqu'à l'extrémité du petit doigt.

3^o Le pouce correspondant entre le majeur et l'annulaire ni plié ni trop tendu, mais placé sur le côté de manière à ce que la baguette touche l'ongle vers son milieu. Les doigts ni serrés, ni tendus, ni écartés. (Voir fig: 5)

4^o Le poignet, pour lui conserver sa souplesse, doit être en ligne droite avec l'avant-bras de façon à dominer sans cesse la baguette.

5^o Lorsque l'archet est à la pointe, le coude à la hauteur du poignet mais jamais plus élevé que lui. (Voir fig: 8)

6^o L'archet tout-à-fait perpendiculaire à la corde et la baguette légèrement inclinée vers la touche. Dans les passages de force ou dans les coups d'archet rebondissants, avoir soin de redresser la baguette pour éviter qu'elle ne touche la corde.

7^o En poussant l'archet vers la hausse tourner graduellement le poignet jusqu'à ce qu'il arrive à la hauteur de la bouche. (Voir fig: 1)

PREPARATORY EXERCISES

WITH THE BOW UPON THE OPEN STRINGS.

The first difficulty experienced with the bow is to avoid scraping on the strings, by the weight of the wrist, especially felt when the right hand comes near to the Violin.

To avoid this, the bow must be held to the string with a little of its hair only, and pushed or drawn with perfect equality of pressure and movement holding it slightly inclined towards the finger-board.

The pupil will observe after each note a certain interval of rest, during which the master will correct the position of the arm, the wrist, and the fingers.

EXERCICES PRÉPARATOIRES
DE L'ARCHET SUR LÉS CORDES À VIDE.

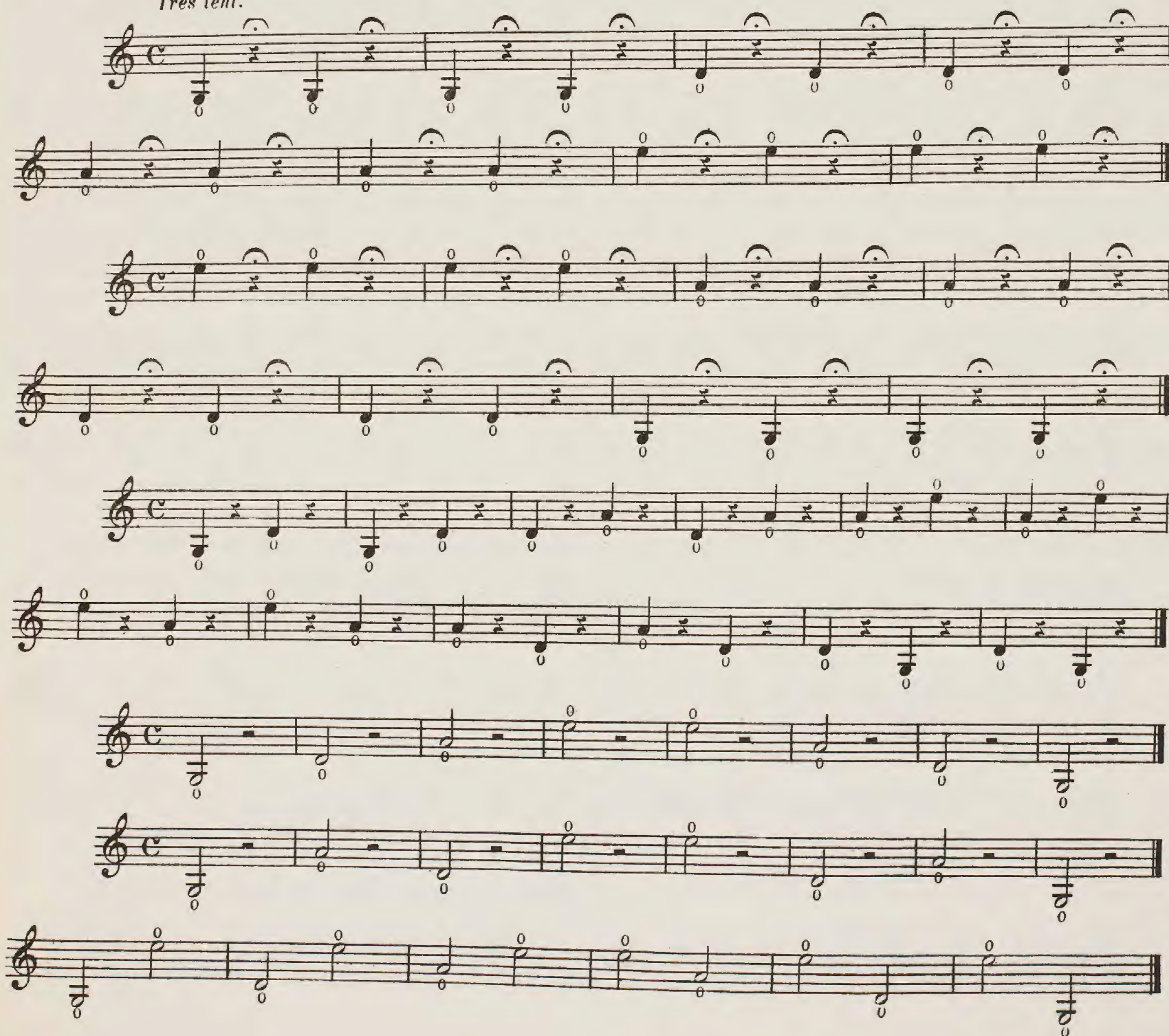
La première difficulté, dans l'emploi de l'archet, est celle de ne point écraser la corde par le poids du poignet sur tout lorsque la main se rapproche du Violon.

Pour l'éviter on maintiendra l'archet sur une faible partie du crin et on le conduira avec une parfaite égalité de pression et de mouvement en le tenant légèrement incliné vers la touche.

L'élève observera après chaque note un temps d'arrêt, pendant lequel le maître rectifiera la pose du bras, du poignet et des doigts.

1^{re} LEÇON.

Very slowly.
Très lent.



EXERCICES PRÉPARATOIRES

DE LA MAIN GAUCHE.

Les doigts préparés à toucher la corde ne doivent en être ni trop rapprochés, ni trop éloignés, deux à trois centimètres de distance suffisent pour qu'ils tombent sur la note avec précision et souplesse.

2^{me} LEÇON.

The first staff of music is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a double bar line and a repeat sign. The melody consists of the following notes: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The staff ends with a double bar line.

MÊMES EXERCICES SUR LES TROIS AUTRES CORDES.

A musical staff in treble clef with a common time signature 'C'. The melody consists of quarter notes: C4 (labeled '0'), D4 (labeled '1'), E4, F4, G4, A4, B4, and C5. There are repeat signs after the fourth note and before the eighth note. The word "etc." appears twice at the end of the staff.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef, a common time signature (C), and a series of notes and rests. The notation includes a double bar line, a first ending bracket, and a second ending bracket.

MÊMES EXERCICES SUR LES TROIS AUTRES CORDES.

0 1 2 etc. etc.

[illegible]

The first system of the musical score is written on a single five-line staff with a treble clef and a common time signature (C). The melody consists of a series of half notes. The first six notes are marked with numbers 0, 1, 2, 3, 2, and 3 below them, indicating fingerings. The notes are: C4 (middle C), D4, E4, F4, G4, and A4. The next four notes are B4, C5, B4, and A4. The system concludes with a double bar line.

MÊMES EXERCICES SUR LES TROIS AUTRES CORDES.

0 1 2 etc.

MÊMES EXERCICES SUR LES TROIS AUTRES CORDES.

A musical staff in treble clef with a common time signature (C). The notation shows a sequence of notes with fingerings: a whole note on G (finger 1), a whole note on A (finger 1), a whole note on B (finger 1), followed by a double bar line. Then, a whole note on C (finger 0), a whole note on D (finger 1), a whole note on E (finger 2), followed by another double bar line. Then, a whole note on F (finger 0), a whole note on G (finger 1), a whole note on A (finger 2), followed by a final double bar line. The word "etc." is written below the staff at the end of the sequence.

Explanation of the signs: (Down bow \sqcap
Up bow Λ)

When the fingers are placed upon the string, they must be neither flattened, nor perpendicular, but must have a rounded form so as not to touch the adjacent strings and thus interfere with the vibration.

Explication des signes: (TIRER \sqcap
POUSSER Λ)

Lorsque les doigts sont posés sur la corde, ils ne doivent être ni aplatis, ni perpendiculaires, mais arrondis de manière à ne pas toucher les cordes voisines et empêcher par là leur vibration.

3^{me} LEÇON.

Lent.

The musical score consists of ten staves of music in C major, 4/4 time. The tempo is marked 'Lent.' The notation includes various fingerings (0-4) and bowing directions (TIRER and POUSSER) indicated by symbols above the notes. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music is written in a single melodic line. The second staff continues the melody. The third staff introduces a new melodic line. The fourth staff continues the melody. The fifth staff introduces a new melodic line. The sixth staff continues the melody. The seventh staff introduces a new melodic line. The eighth staff continues the melody. The ninth staff introduces a new melodic line. The tenth staff continues the melody.

OF SUSTAINED SOUNDS.

Before commencing the scales, we should call attention to a fault which must be carefully avoided. This is a kind of nervous impulse that generally takes possession of the pupil at the end of each stroke of the bow in the production of sustained sounds; and arises from impatience to finish the note before beginning another.

DES SONS SOUTENUS.

Avant de commencer la gamme, nous croyons devoir signaler un défaut contre lequel il importe de se tenir en garde. C'est une secousse nerveuse qui s'empare généralement de l'élève à la fin de chaque coup d'archet dans les sons soutenus, elle vient de l'impatience d'achever une note avant d'en commencer une autre.

4^{me} LEÇON.

FAULT.

Slowly. *Lentement.* EXAMPLE.

The pupil who feels carried away in spite of himself into this faulty mode of bowing can correct it by practising in a contrary sense to the vicious habit, that is, by placing the emphasis at the beginning of the note, without, however, marking it too strongly, and avoiding roughness. He must also slacken the speed of the bow as he gets to the end of the note.

DÉFAUT.

EXEMPLE.

L'élève qui se sent entraîné malgré lui dans ce défaut pourra s'en garer en travaillant dans le sens inverse à cette habitude, c'est-à-dire en plaçant l'accent au commencement de la note, sans le marquer toutefois, avec trop de fermeté, pour éviter la rudesse. Il devra aussi ralentir le mouvement de l'archet à l'expiration de la note.

METHOD OF AVOIDING THE FAULT.

EXAMPLE.

To ensure perfect tune it is necessary to compare the note produced with that of the open strings, it is with this intention that we have indicated the D, A and E as two notes, one of which is to be played with the little finger, and the other with the open string to rectify the intonation.

MANIÈRE DE L'ÉVITER.

EXEMPLE.

Pour assurer la justesse il est nécessaire de consulter les cordes à vide, nous avons indiqué dans cette intention les Ré, La et Mi en deux blanches l'une faite par le petit doigt et l'autre à vide qui sert à en régler l'intonation.

AIR. *Andante.*

5^{me} LEÇON.

OF THE MOVEMENT, OF THE FINGERS. OF THE LEFT HAND IN ASCENDING AND DESCENDING SCALES.

The motion of the fingers of the left hand in ascending or descending scales is regulated by the scales themselves, but when the latter extend over several strings the fingers must abandon their positions successively and prepare to fall upon the next string.

When, on the same string, the fingers make a backward movement, that is, when the same notes are repeated in the descending scale as in the ascending one, the fingers must be left immovable upon the string, so that the same true intonation may be given in descending as in ascending, and to save unnecessary motion of the fingers. These observations only apply to passages played with a certain degree of rapidity.

DU MOUVEMENT DES DOIGTS DE LA MAIN GAUCHE DANS LES GAMMES ASCENDANTES ET DESCENDANTES.

Le mouvement des doigts de la main gauche dans les gammes ascendantes est subordonné au mouvement de ces gammes, mais lorsque celles-ci parcourent plusieurs cordes, il faut que les doigts abandonnent successivement leur position pour se préparer à tomber sur la corde suivante.

Lorsque sur la même corde, les doigts font un mouvement rétrograde, c'est-à-dire, si l'on répète en descendant les mêmes notes qu'en montant, il faut laisser les doigts immobiles sur la corde afin d'avoir en descendant la même justesse d'intonation et de s'épargner par là des mouvements inutiles. Ces observations ne s'appliquent qu'aux passages qui demandent quelque vitesse, ainsi qu'on va en juger.

EXEMPLE.

But if this practise is observed in playing very long notes it only gives rise to a waste of energy and pressure, which might produce cramp in the hand.

When, after the scale beginning G A B C D, we return to the first finger A it is this first finger that must remain in its place.

Mais si l'on observait ce principe dans les notes très prolongées, il en résulterait une dépense inutile de force et de pression qui pourrait amener un engourdissement dans la main.

Lorsqu'après la gamme commencée Sol, La, Si, Do, Rê, on revient au premier doigt La, c'est ce premier doigt qui doit rester en place.

EXEMPLE.

If we return to the second finger, it is this finger that must remain upon the string.

Si c'est au second doigt que l'on revient, c'est celui-ci qui doit rester sur la corde.

EXEMPLE.

And thus again for the third finger.

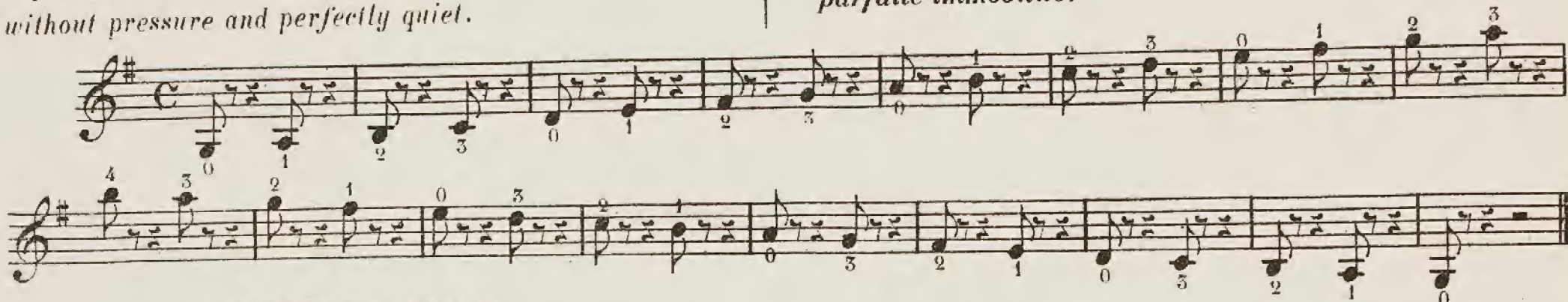
Et ainsi de suite pour le troisième doigt.

EXEMPLE.



SCALES IN SHORT DETACHED BOWING.

Draw the bow from one end to the other with vigour and rapidity. After each note allow it to lie upon the string without pressure and perfectly quiet.



FIRST POSITION.

The preliminary scales and exercises must be practised slowly, and sustaining the notes so as to give them their entire duration, and without lifting the bow from the strings, unless it be so directed. The first difficulty that will be met with is that of keeping the fingers close enough together in the half-tones. To rivet the attention of the pupil on this point, we have indicated these intervals in the first exercises by the two letters D T (demi ton) or h t (half tone)

Before commencing a scale the pupil will collect together the fingers of the left hand about one inch above the strings, so as not to crowd them or separate them, then he will place the finger upon the key note and make certain that it is in perfect tune before proceeding to the next note.

SCALES IN THE FIRST POSITION.



GAMMES

EN COUPS D'ARCHET COUPÉS.

Tirer l'archet d'un bout à l'autre, avec vigueur et vivacité. Après chaque note, le laisser sans force et dans une parfaite immobilité.

PREMIÈRE POSITION.

Les gammes et les exercices préliminaires se travailleront lentement en soutenant les notes pendant toute la durée de leur valeur et sans lever l'archet à moins d'une indication contraire. La première difficulté qui se présente pour trouver la justesse en commençant est celle de serrer suffisamment les doigts dans les demi-tons. Pour fixer l'attention de l'élève sur ce point, nous avons indiqué cet intervalle dans les premières gammes par les deux lettres. D.T. (Demi ton)

Avant de commencer la gamme, l'élève réunira les doigts de la main gauche à deux ou trois centimètres à peu près au-dessus de la corde, sans être ni serrés ni séparés, ensuite il posera le doigt sur la tonique, en établira bien l'intonation avant de passer à la seconde note.

GAMMES À LA PREMIÈRE POSITION.

A Moll.
LA mineur.

G Dur.
SOL majeur.

E Moll.
MI mineur.

Three systems of musical notation for E Moll (MI mineur). Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system includes a 'D. T.' marking above the treble staff. The second system includes 'D. T.' markings above both staves. The third system includes 'D. T.' markings above both staves. The notation features various note values, rests, and fingerings (e.g., 4, 0).

D Dur.
RE majeur.

Three systems of musical notation for D Dur (RE majeur). Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system includes a 'D. T.' marking above the treble staff. The second system includes 'D. T.' markings above both staves. The third system includes 'D. T.' markings above both staves. The notation features various note values, rests, and fingerings (e.g., 4, 0).

F Moll.
SI mineur.

Two systems of musical notation for F Moll (SI mineur). Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system includes a 'D. T.' marking above the treble staff and a 'dolce.' marking below the bass staff. The second system includes 'D. T.' markings above both staves. The notation features various note values, rests, and fingerings (e.g., 4, 0).

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with various notes and rests. The instruction "D.T." is written above the staff.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff with various notes and rests. The instruction "D.T." is written above the staff.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff with various notes and rests. The instruction "D.T." is written above the staff.

Use the whole bow for each minim and the half bow only for each crotchet.

Employer l'archet tout entier pour la Blanche et la moitié, seulement, pour chaque Noire.

A Dur.
LA majeur.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff with various notes and rests. The instruction "D.T." is written above the staff.

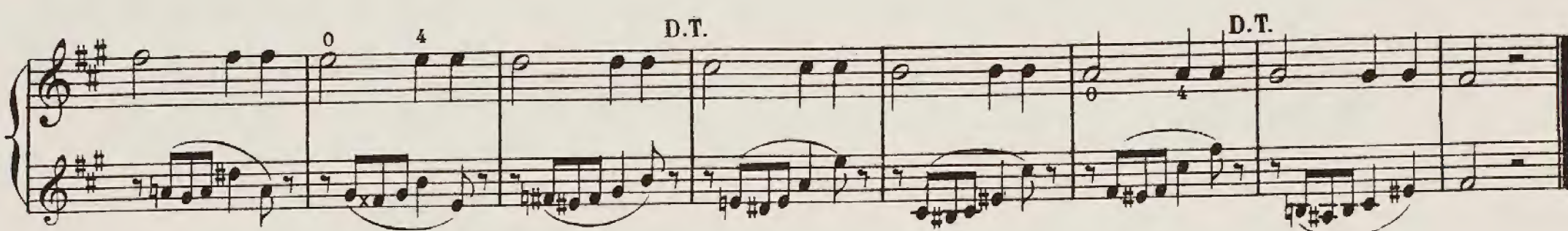
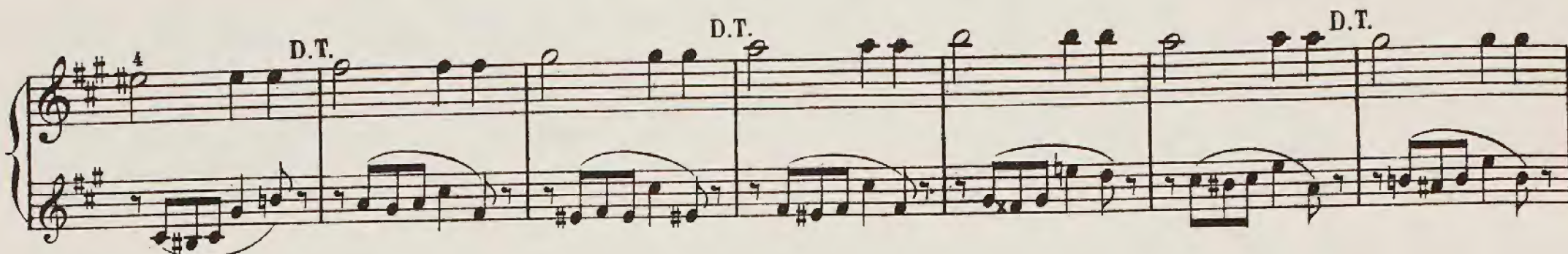
Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff with various notes and rests. The instruction "D.T." is written above the staff.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass staff with various notes and rests. The instruction "D.T." is written above the staff.

Seventh system of musical notation, featuring a treble and bass staff with various notes and rests. The instruction "D.T." is written above the staff.

Eighth system of musical notation, featuring a treble and bass staff with various notes and rests. The instruction "D.T." is written above the staff.

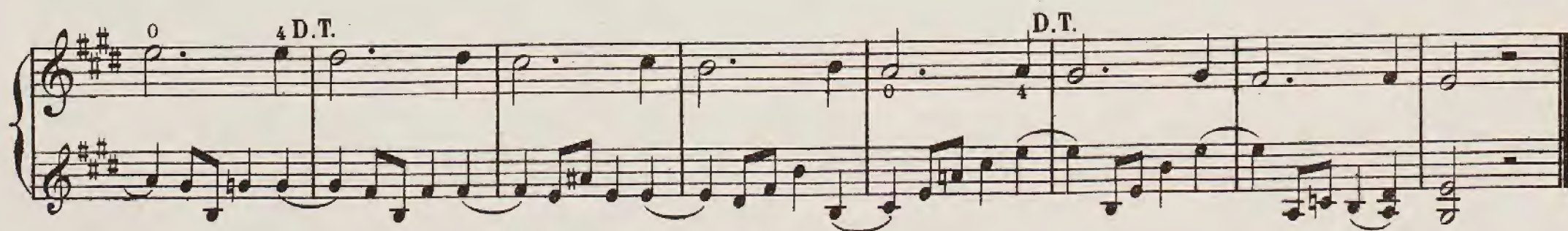
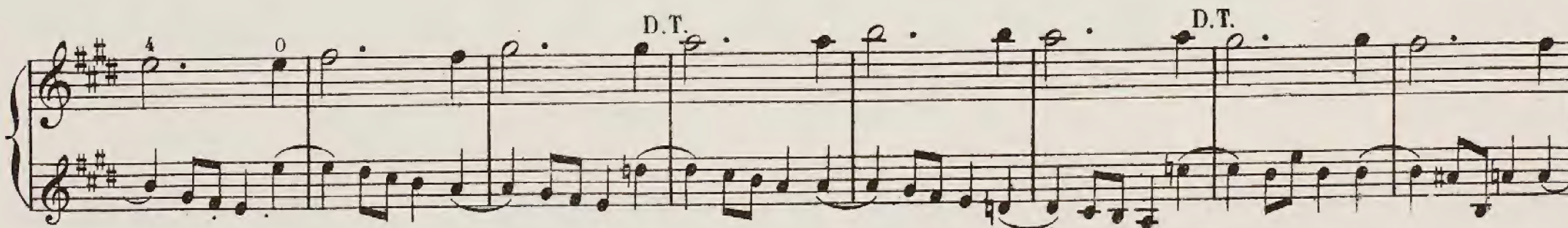
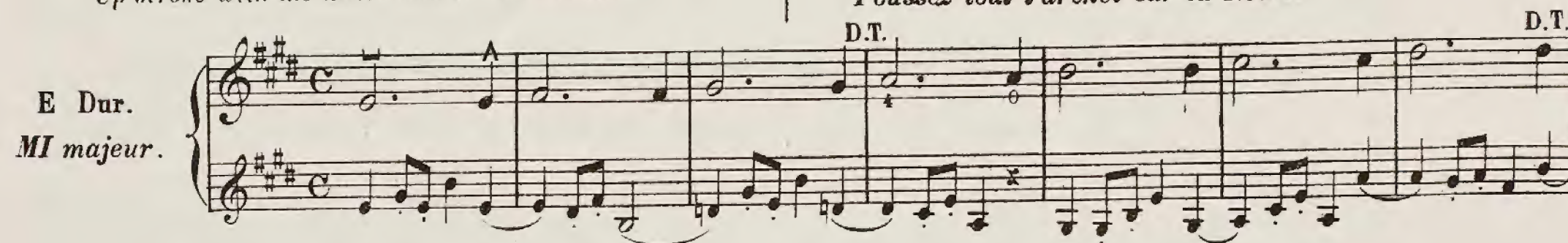
Fis Moll.
FA # mineur.



Up stroke with the whole bow on the crotchet.

Poussez tout l'archet sur la Noire.

E Dur.
MI majeur.



Down stroke with the whole bow on the crotchet.

Tirez tout l'archet sur la Noire.

Cis Moll.
UT # mineur.



D.T. D.T. 4 0 D.T.

THE SAME SCALES IN FLATS.

MÊMES GAMMES EN BÉMOLS.

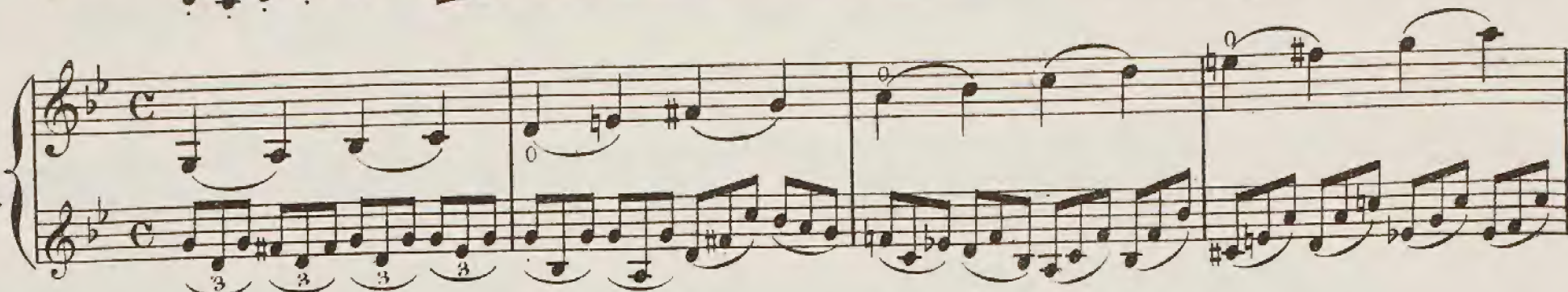
F Dur.
FA majeur.

D Moll.
RÉ mineur.

B Dur.
SI ♭ majeur.



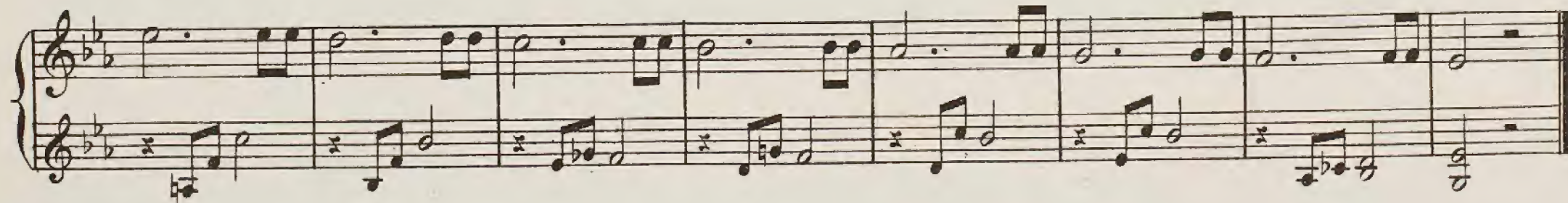
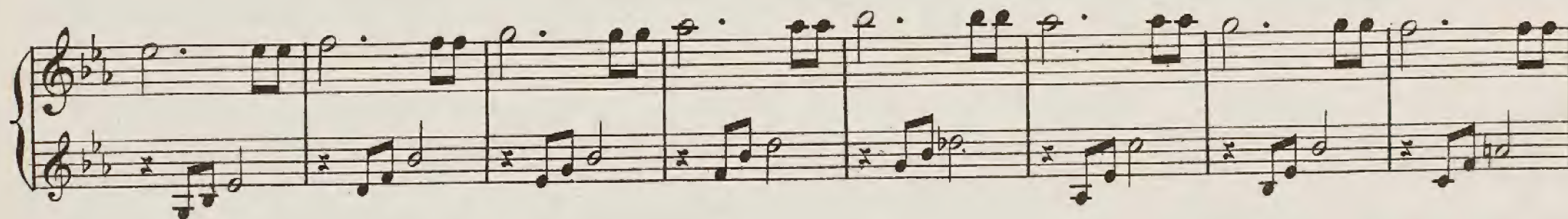
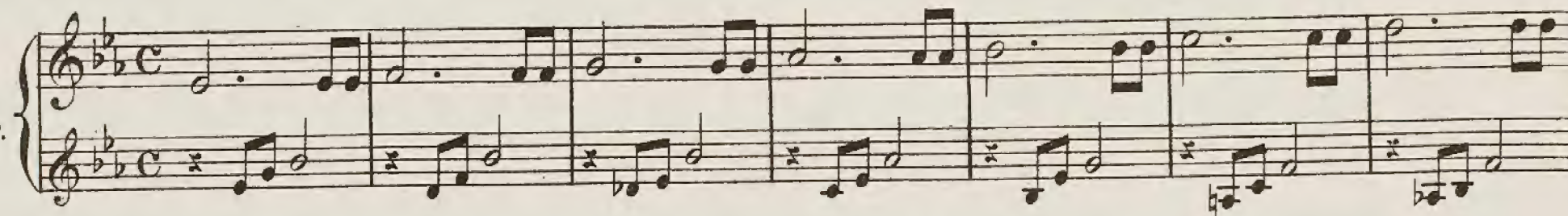
G Moll.
SOL mineur.



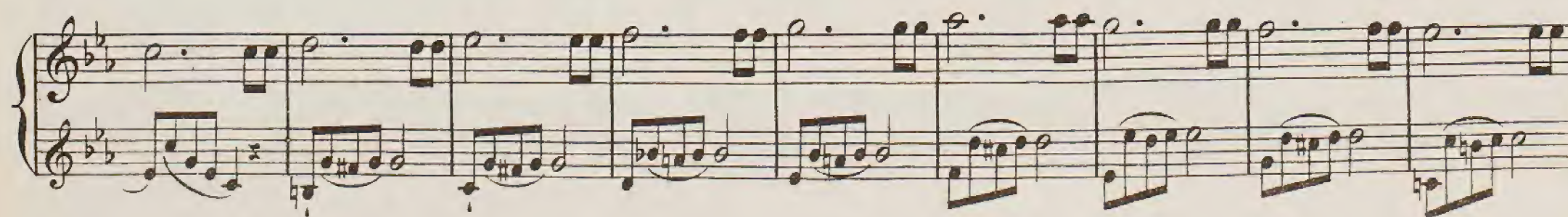
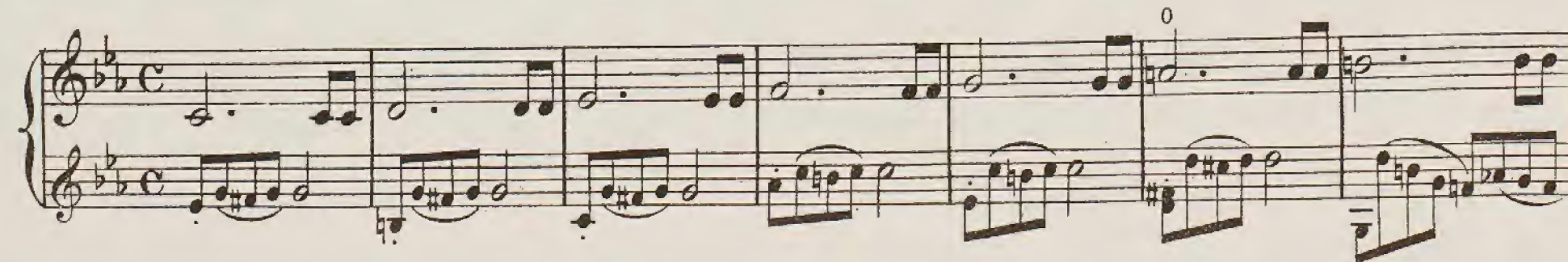
The whole bow for the dotted minim and a sixth part of the bow at the point and the nut for the quavers, giving to the latter a perfect equality of sound.

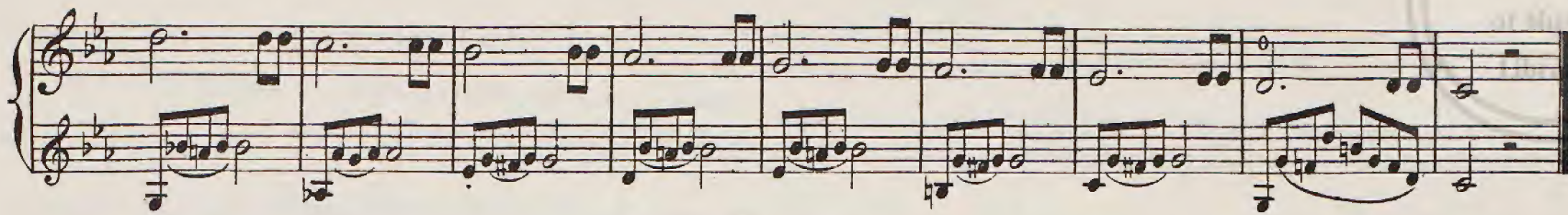
L'archet tout entier pour la Blanche pointée et un 6^{me} à la Pointe et au Talon pour chaque croche en observant pour ces dernières une grande égalité de son.

ES Dur.
MI ♭ majeur.



C Moll.
UT mineur.

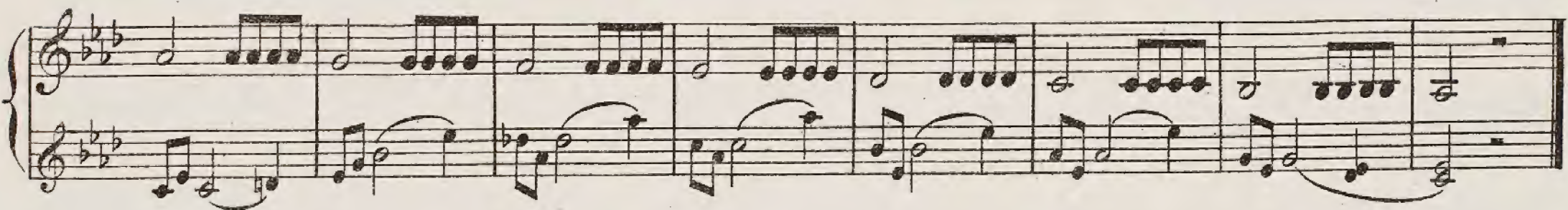
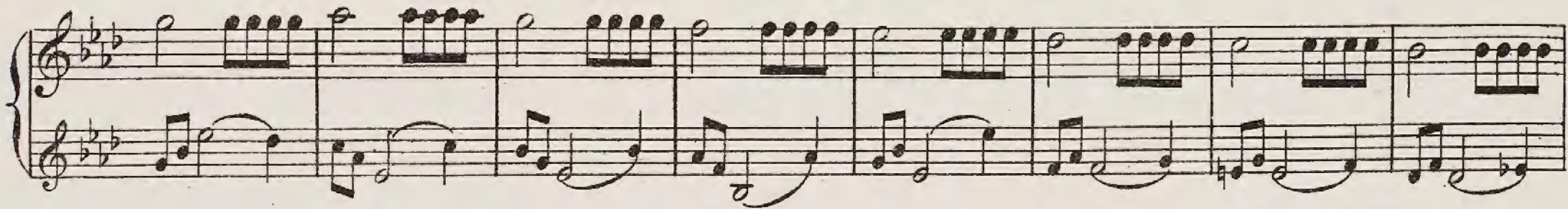
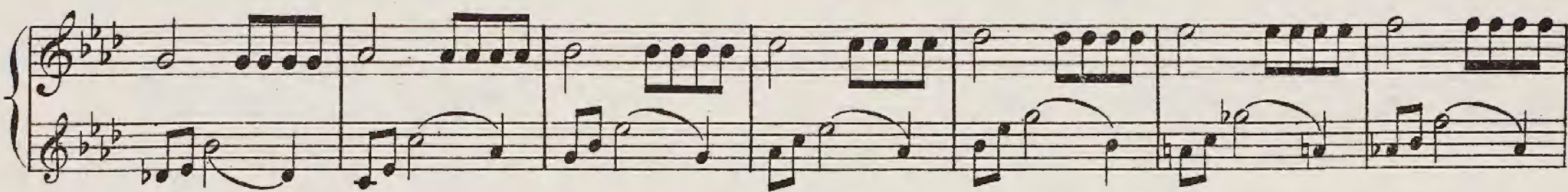
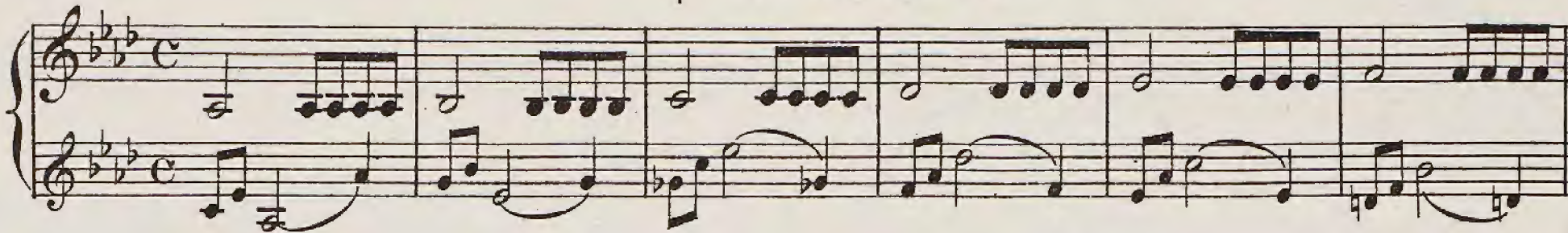




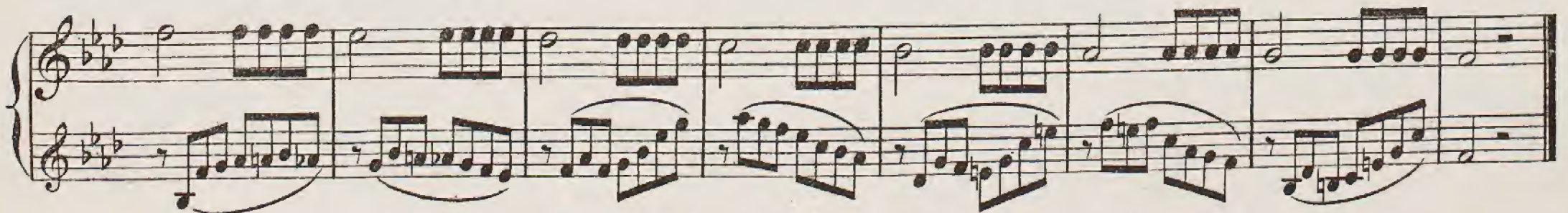
Same observations for the following exercises, as for the two preceding ones.

Mêmes observations pour ces dernières gammes que pour les deux qui précèdent.

As Dur.
LA^b majeur.



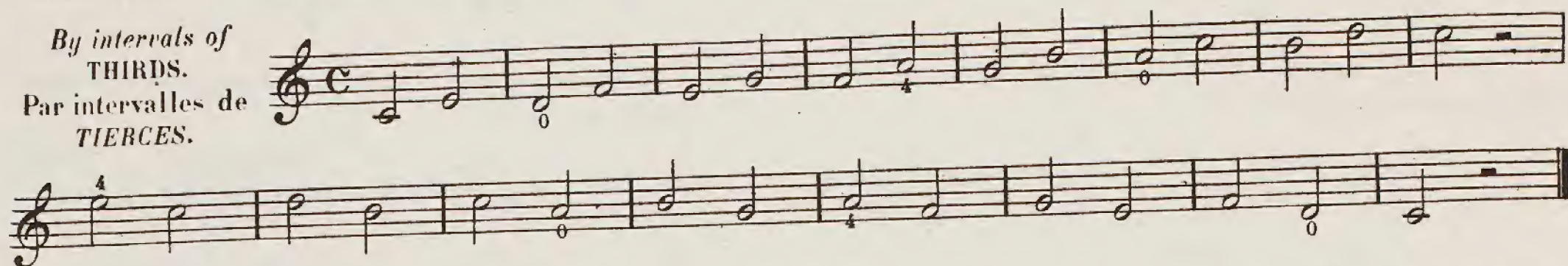
F Moll.
FA mineur.



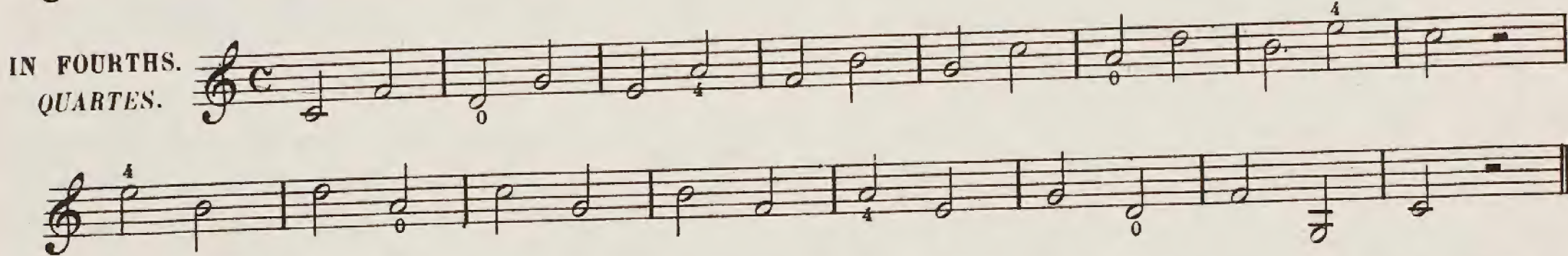
EXERCISES.

On passing from one string to the other, the pupil must avoid raising his bow from the strings.

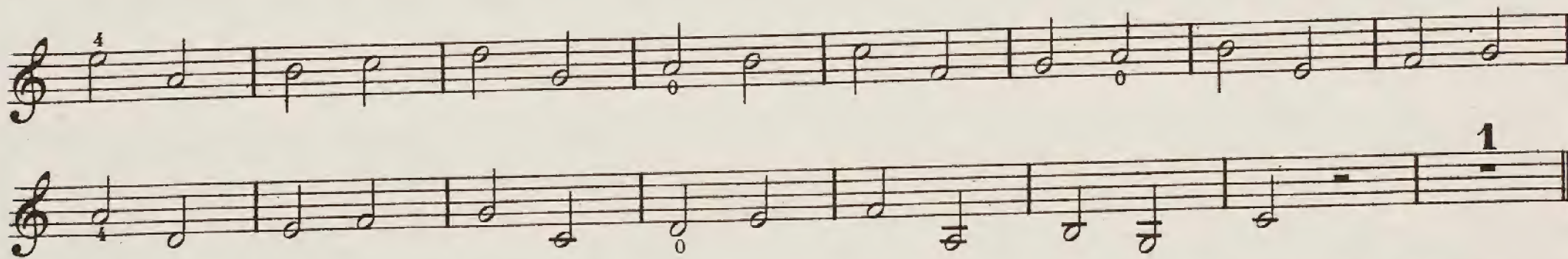
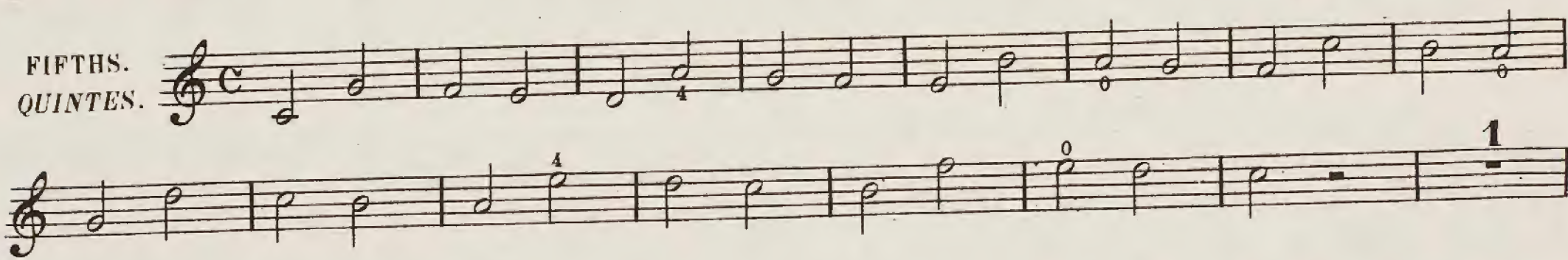
By intervals of
THIRDS.
Par intervalles de
TIERCES.



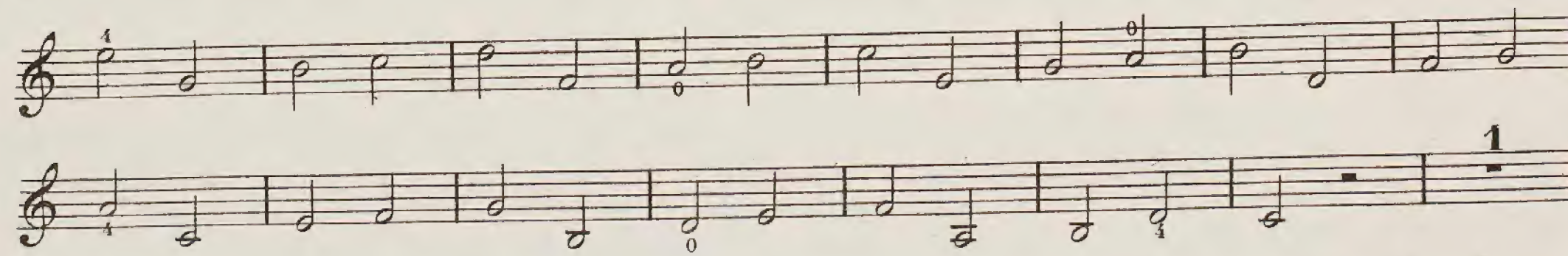
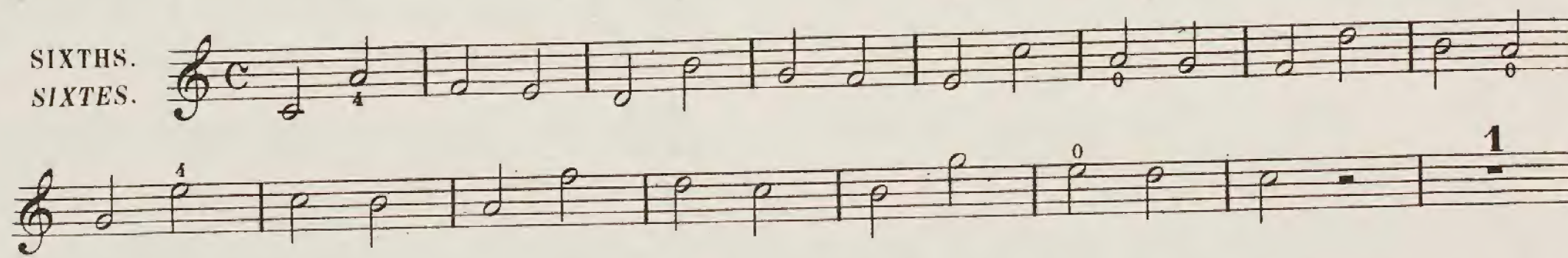
IN FOURTHS.
QUARTES.



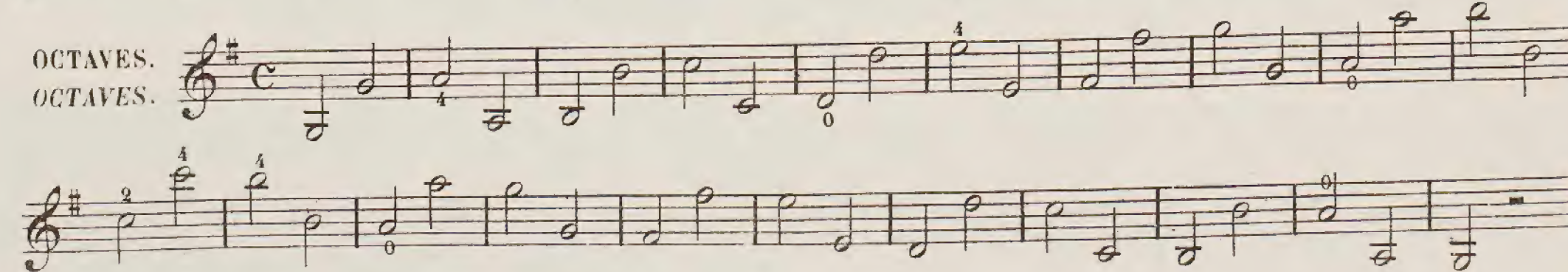
FIFTHS.
QUINTES.



SIXTHS.
SIXTES.



OCTAVES.
OCTAVES.



Dans le passage d'une corde à une autre, l'élève évitera de lever l'archet.

1st POSITION * 1^{re} POSITION.

1^{re} MÉLODIE.

Royal
Academy
of Music
Library

Met. ♩ = 96.

1^{re} VIOLON.

Moderato.

2^d VIOLON.

The musical score is written for two violins, 1^{re} VIOLON and 2^d VIOLON, in a Moderato tempo. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo is indicated as Moderato, with a metronome marking of ♩ = 96. The score consists of six systems of music. The first system shows the beginning of the piece, with the 1st Violin playing a melody and the 2^d Violin providing a harmonic accompaniment. The melody features a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The second system continues the melody, with the 1st Violin playing a series of eighth notes and the 2^d Violin playing a series of eighth notes. The third system shows the 1st Violin playing a series of eighth notes and the 2^d Violin playing a series of eighth notes. The fourth system shows the 1st Violin playing a series of eighth notes and the 2^d Violin playing a series of eighth notes. The fifth system shows the 1st Violin playing a series of eighth notes and the 2^d Violin playing a series of eighth notes. The sixth system shows the 1st Violin playing a series of eighth notes and the 2^d Violin playing a series of eighth notes. The score ends with a double bar line.

2^{me} MÉLODIE.

Met. $\text{♩} = 76.$

Andantino.

The musical score consists of six systems of two staves each. The first system is marked 'Andantino.' and 'Met. ♩ = 76.'. The music is in common time (C) and features a melody in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The melody includes various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The score is written in a single key and ends with a double bar line.



Métr ♩ = 76 For practising.
Pour le travail.
♩ = 108 True movement.
Mouvement réel.

1st POSITION * 1^{re} POSITION.
3^{me} MÉLODIE.

Moderato.

pizz.

arco

pizz

arco

arco

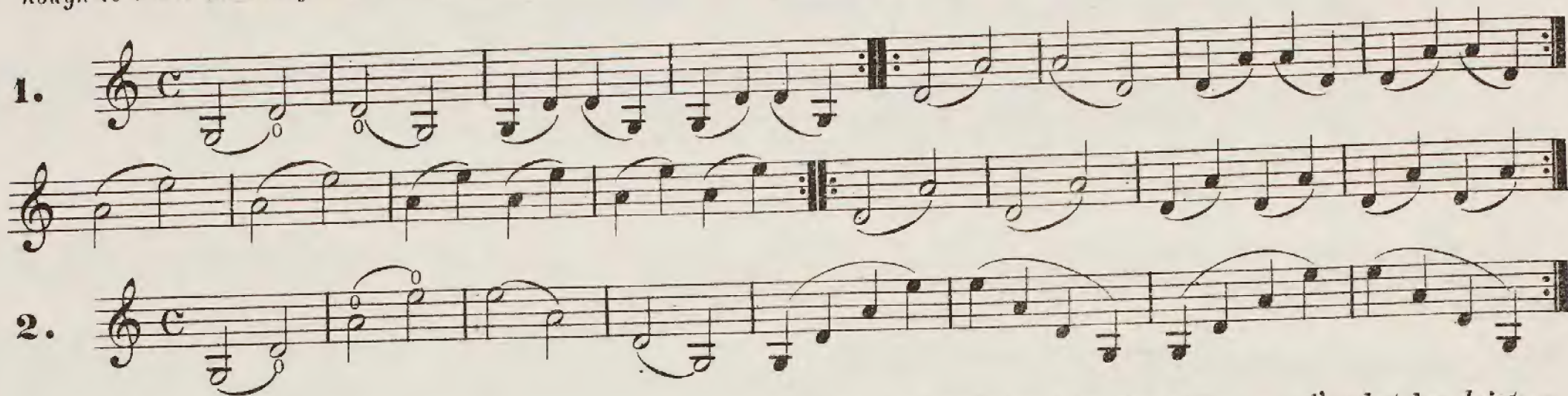
arco

arco

ON SLURS.

PREPARATORY EXERCISES ON THE
OPEN STRINGS.

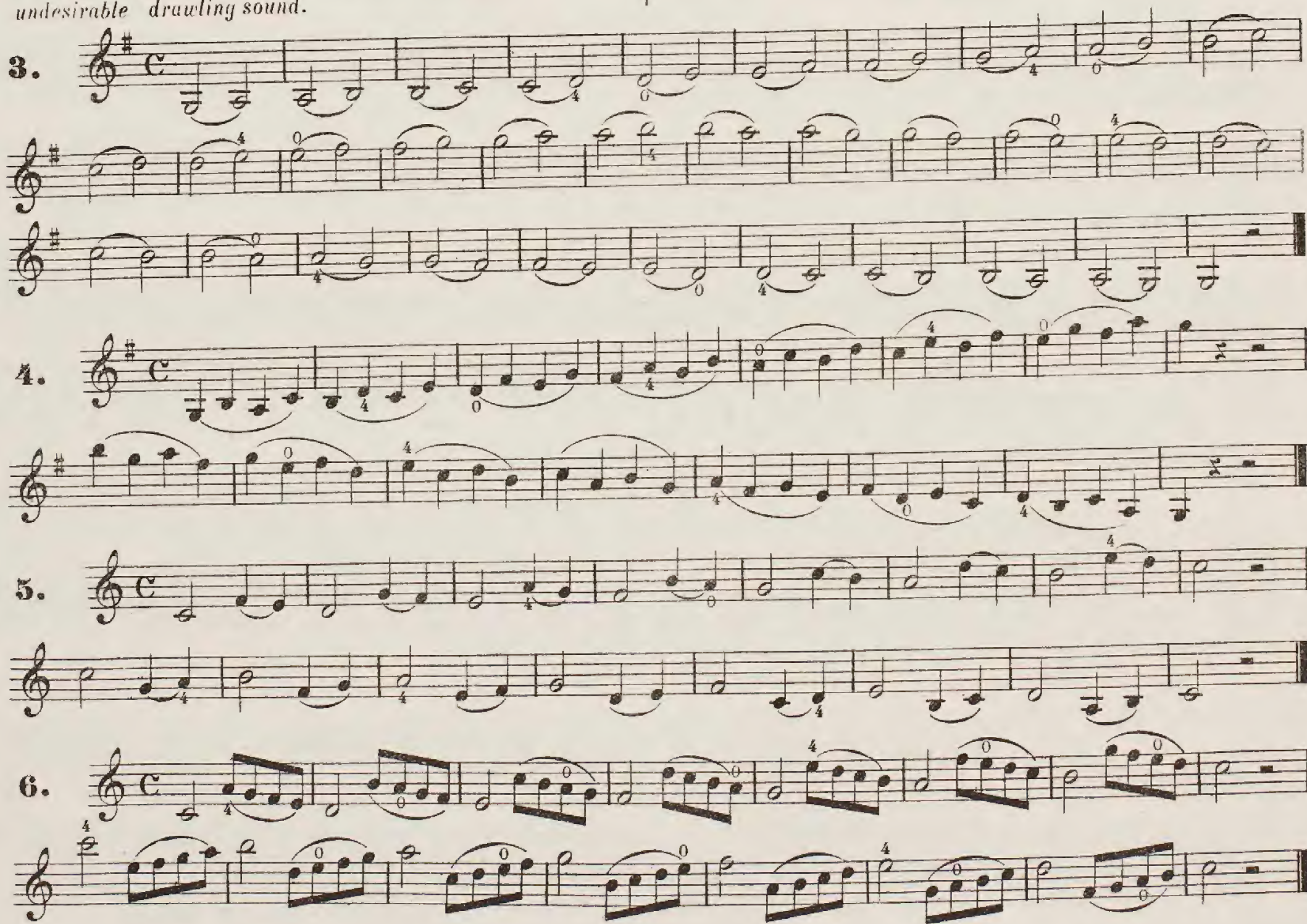
When with the same stroke of the bow we pass from one string to another, it must be done neatly and rapidly enough to avoid sounding both strings at once.



When notes are tied so as to be given with the same stroke of the bow, the fingers of the left hand alone indicate the passage from one note to the other, they must therefore fall upon the string and rise from it with mechanical precision. It is particularly in the movement of the little finger that the pupil must attend to this observation, for if this finger be not raised perpendicularly, there always occurs a retrograde movement which occasions an undesirable drawing sound.

Lorsque du même coup d'archet on passera d'une corde à une autre, on le fera avec netteté et assez rapidement pour qu'on n'entende jamais deux cordes à la fois.

Dans les notes liées du même coup d'archet, les doigts ayant tout à faire pour indiquer le passage d'une note à l'autre, doivent tomber sur la corde et se lever avec une précision et une vitesse toutes mécaniques. C'est surtout dans l'écart du petit doigt, que l'élève doit tenir compte de cette observation; car si ce doigt n'est pas levé perpendiculairement, il en résulte toujours un mouvement rétrograde qui amène une petite trainée de son inopportune.



1st POSITION * 1^{re} POSITION.

4^{me} MÉLODIE.

Métr

♩ = 96 The first study.
Pour le 1^{er} travail.
♩ = 72 Real movement.
Mouvement réel.

Andante.

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). It begins in C major with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Andante.' and the meter is common time (C). The score is divided into seven systems, each with two staves. The first six systems are in C major, and the seventh system transitions to D minor. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'dim.' and 'pizz.'

Métr

♩ = 63
♩ = 84

For study.
1^{er} Mouvement.
Real movement.
Mouvement réel.

1st POSITION * 1^{re} POSITION.5^{me} MÉLODIE.

Andantino.

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of seven systems of two staves each. The tempo is marked "Andantino." The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, notes, rests, slurs, and fingerings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second system starts with a bass clef and a key signature of one sharp. The third system begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth system starts with a bass clef and a key signature of one sharp. The fifth system begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The sixth system starts with a bass clef and a key signature of one sharp. The seventh system begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The score concludes with a double bar line.

♩ = 69 1st Movement.
1^{er} Mouvement.

♩ = 92 Real movement.
Mouvement réel.

6^{me} MÉLODIE.

Moderato.

The musical score is written for a single instrument, likely a piano, in C major and 2/4 time. It begins with the tempo marking 'Moderato.' The score is organized into eight systems, each containing two staves. The first system shows the initial key signature of one sharp (F#) and the time signature of 2/4. The music is composed of eighth and sixteenth notes, with various rests and fingerings indicated. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth system.

SCALES AND EXERCISES IN THE 2nd POSITION.

The first condition requisite to obtain a fine quality of sound is perfect intonation or tune. To acquire this the pupil will compare the notes produced with the open strings, so as to get their unisons and octaves perfectly in harmony.

GAMMES À LA 2^{me} POSITION.

La condition première, pour obtenir une belle qualité de son, est une justesse d'intonation parfaite. Pour l'acquérir l'élève devra consulter les cordes à vides, afin de mettre leurs unissons et leurs octaves en harmonie avec elles.

1.

2.

In the following exercise the two black notes are played with the same stroke of the bow, making a rest between each, as indicated in the first bar.

Dans la gamme suivante, les deux noires se font du même coup d'archet en marquant un temps de silence après chaque note comme l'indique la première mesure.

3. 5^{me} Corde.

Same observation as above.

Même observation que la précédente.

4. 4^{me} Corde.

After each dotted crotchet make a pause or rest, and raise the bow a little before striking the quavers, which is done near the nut of the bow.

Après chaque noire pointée, observer un silence, et lever un peu l'archet avant de piquer la croche du talon.

5.

Same observation as above.

Même observation que la précédente.

6.

7.

3^{me} Corde.

8.

4^{me} Corde.

9.

After the dotted crotchet make a pause or rest of one beat before striking the quaver, which is done with the point of the bow, but this time without raising the bow from the string.

Après la noire pointée observer un temps de silence avant de piquer la croche de la pointe, mais cette fois sans détacher l'archet de la corde.

10.

EXERCISES.

The exercises in crotchets and quavers which follow must be practised first slowly and with a sound sustained by the bow during the entire value of the note; then, when the master is assured that the intonation is true, the pupil may be allowed to play these exercises in a quicker movement, with rapid and detached bowing, using the bow from the point A to the point B and making a slight pause between each note.

EXERCICES.

Les exercices en noires et en croches qui suivent, se travailleront d'abord dans un mouvement lent et en coups d'archet soutenu pendant toute la durée de la valeur des notes; ensuite, lorsque le maître jugera l'intonation assez bien établie, il pourra faire exécuter à l'élève ces exercices dans un mouvement plus accéléré, en coups d'archet vifs et coupés, du point A au point B, en observant un silence entre chaque note.

EXEMPLE.



1.

2.

3.

4.

5.



Métr $\text{♩} = 104$ For study.
 $\text{♩} = 144$ 1^{er} Mouvement.
Real movement.
Mouvement réel.

2nd POSITION * 2^{me} POSITION.
1^{re} MÉLODIE.

Moderato cantabile.

p dolce

mf

dolce

f

Métr. $\text{♩} = 78.$ $\text{♩} = 116.$ *Pointe.* B A *Talon.* B A

STUDY FOR BOLD DETACHED BOWING.

ÉTUDE EN GRAND DÉTACHÉ.

Allegro moderato.

The musical score is written for violin, featuring two staves per system. The tempo is marked 'Allegro moderato.' and the first system begins with a forte 'f' dynamic. The key signature is C major, and the time signature is 2/4. The first system includes a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some intervals marked with '2' for double stops. The bass line features sustained notes with some movement. The piece concludes with a double bar line in the seventh system.

2nd POSITION * 2^{me} POSITION.

33

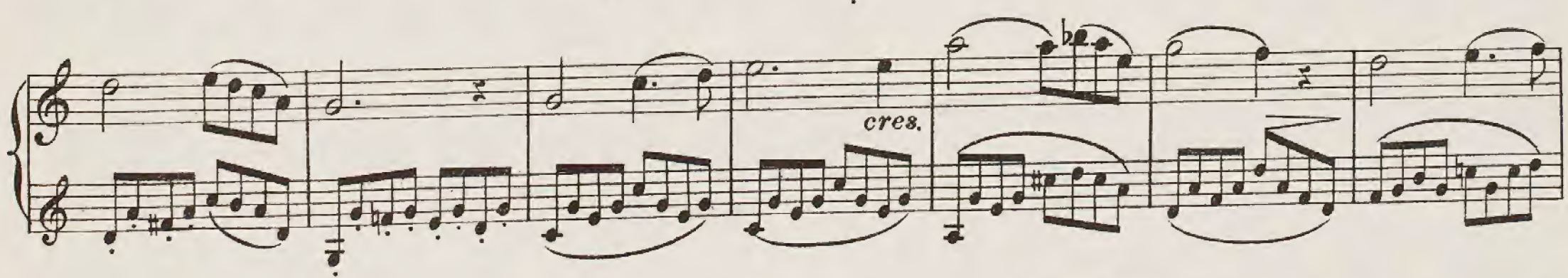
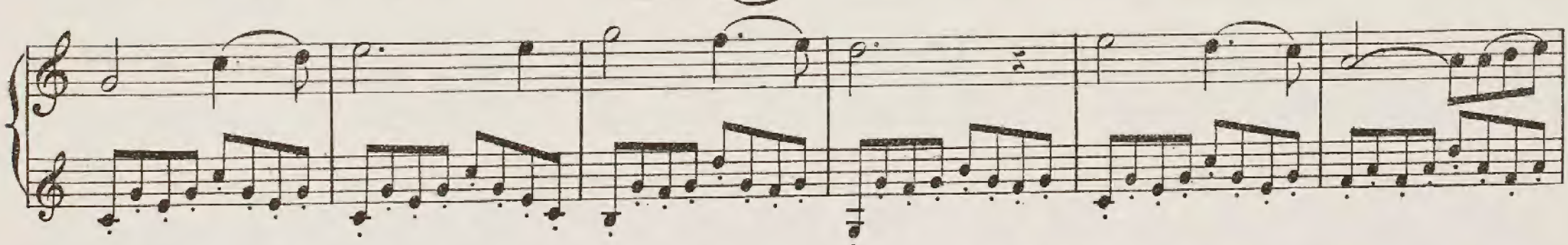
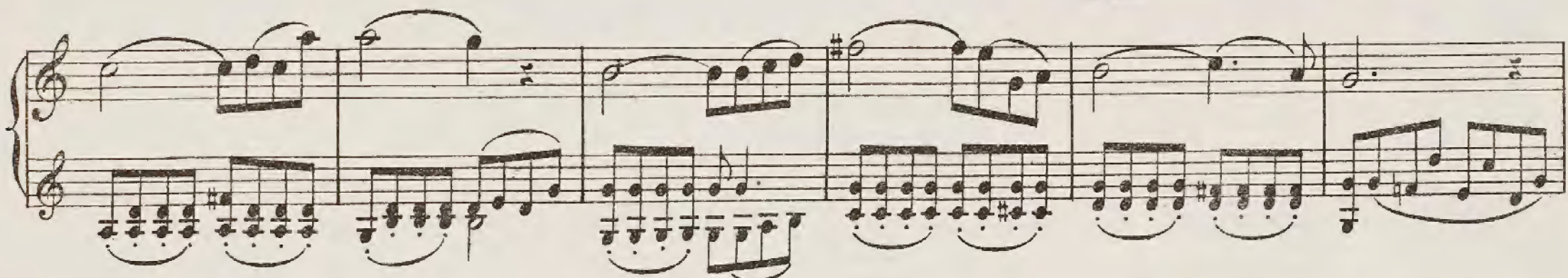
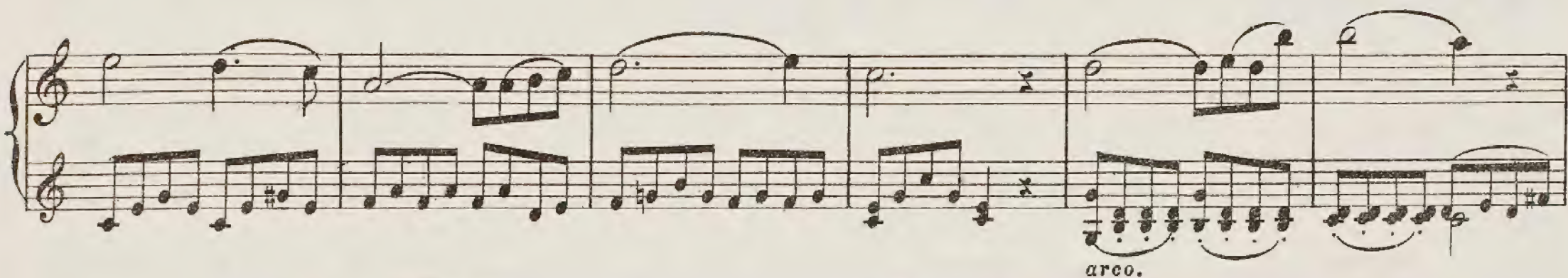
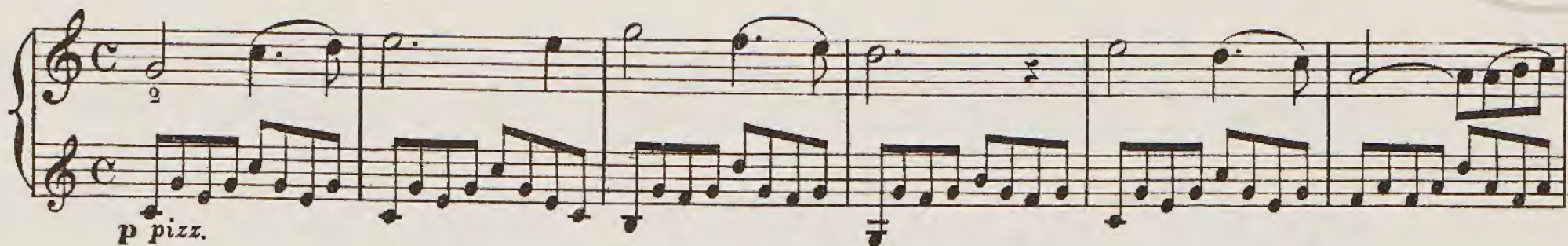
2^{me} MÉLODIE.

Metr.

$\text{♩} = 76.$

$\text{♩} = 100.$

Cantabile
grazioso.



3^{me} MÉLODIE.♩ = 60. IN THE 1st and 2nd POSITIONS.À LA 1^{re} et 2^{me} POSITION.

Métr.

♩ = 96.

Allegretto.

1^{re} LAGE.
1^{re} POSITION.

p

2^{de} LAGE.
2^{me} POSITION.

dolce.

dolce.

p

VARIATION ON THE PRECEEDING STUDY
IN THE 1st and 2nd POSITIONS.

Même mouvement. — Same movement.
1st Position. *largement*, broad.
1^{re} Position.

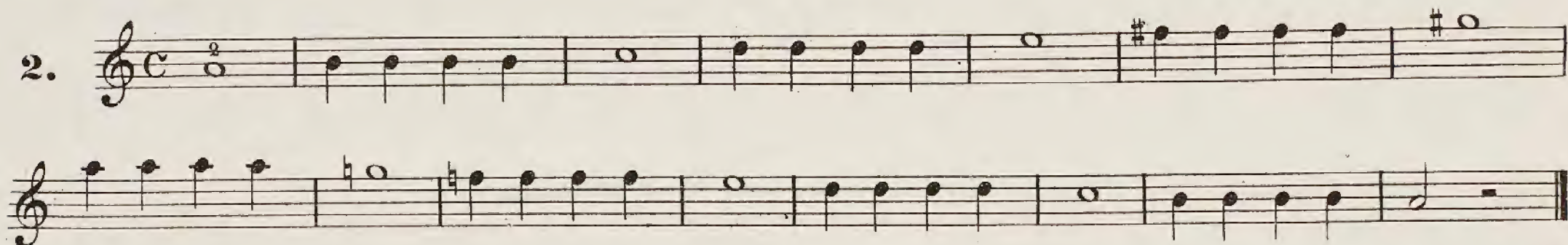
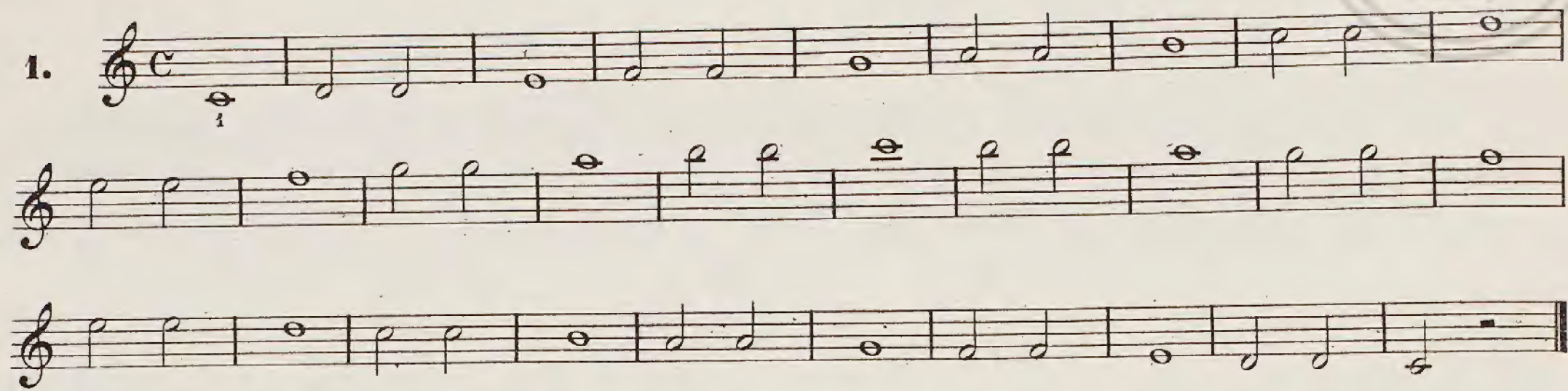
VARIATION SUR LA PRÉCÉDENTE
À LA 1^{re} ET 2^{me} POSITION.

Royal
Academy
of Music
Library

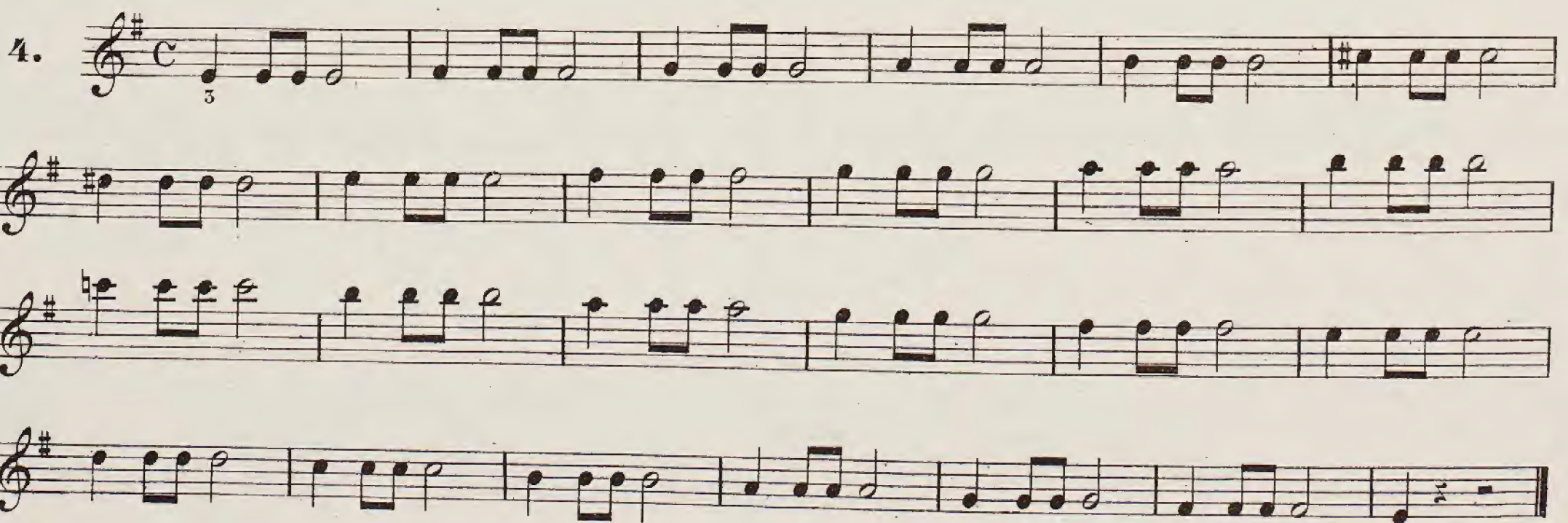
Allegretto.

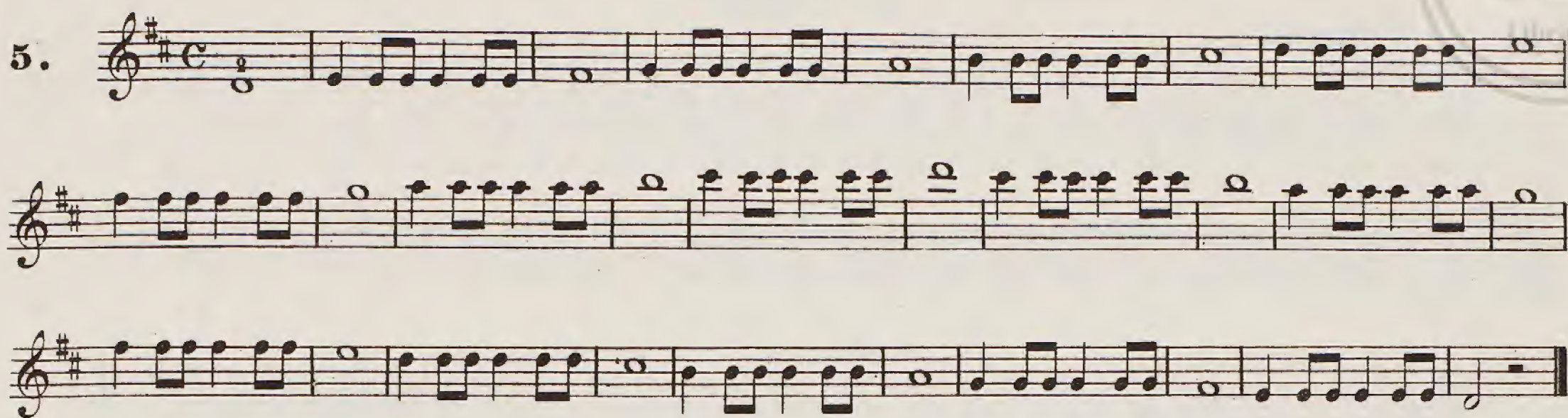
1^{re} Position.

2^{me} Posit.

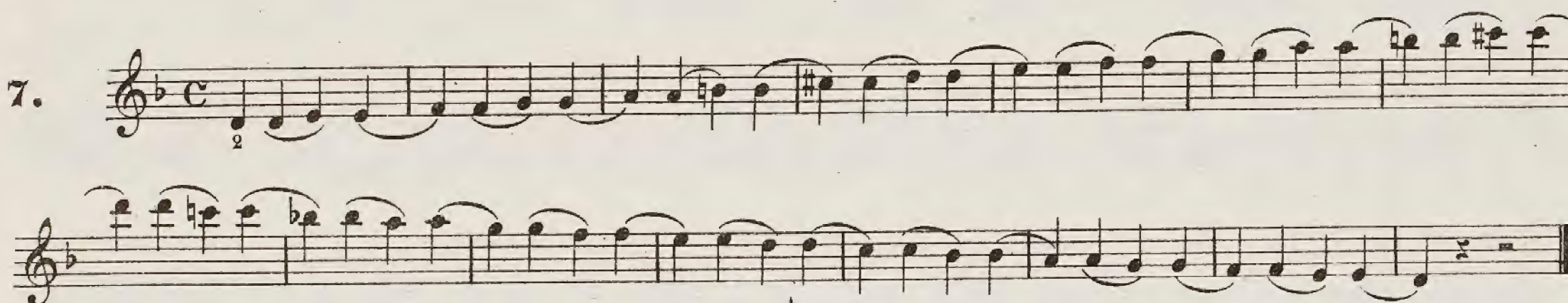
SCALE IN THE 3rd POSITION.GAMME À LA 3^{me} POSITION.

Detach each note making use of the centre of the bow.

Détacher chaque note du milieu de l'archet.

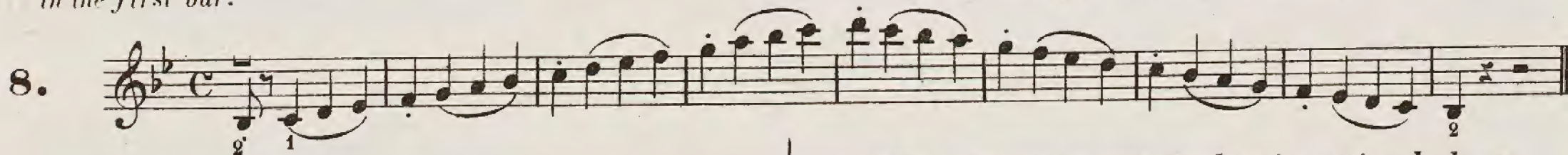
5. 

6. 

7. 

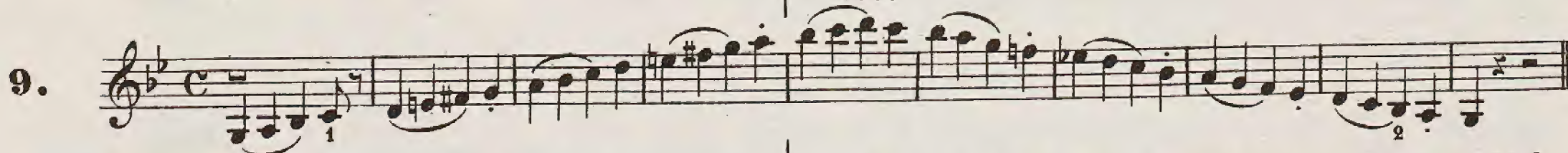
The first note of the bar is sharply detached by a rapid stroke of the bow followed by a pause as indicated in the first bar.

Détacher vivement la première noire de la mesure par un coup d'archet rapide en marquant un silence après la note comme l'indique la première mesure.

8. 

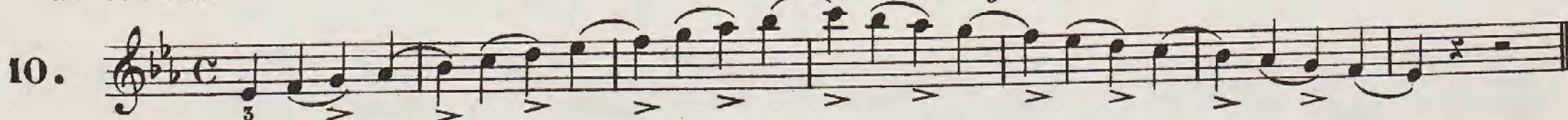
Same observation applied to the last note of the bar.

Même observation pour la dernière noire de la mesure.

9. 

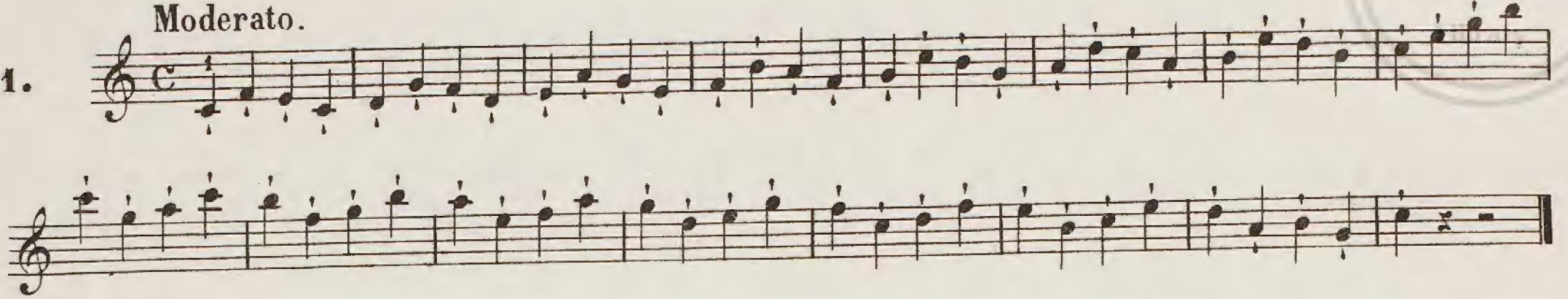
Accent strongly the second note of the slurred notes in this last scale.

Marquer fortement la seconde note de chaque coulé de la dernière gamme.

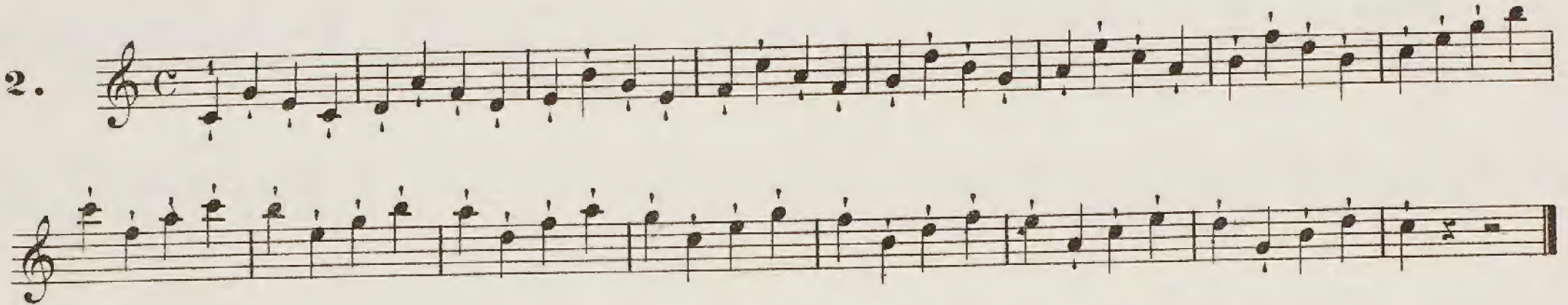
10. 

Moderato.

1.



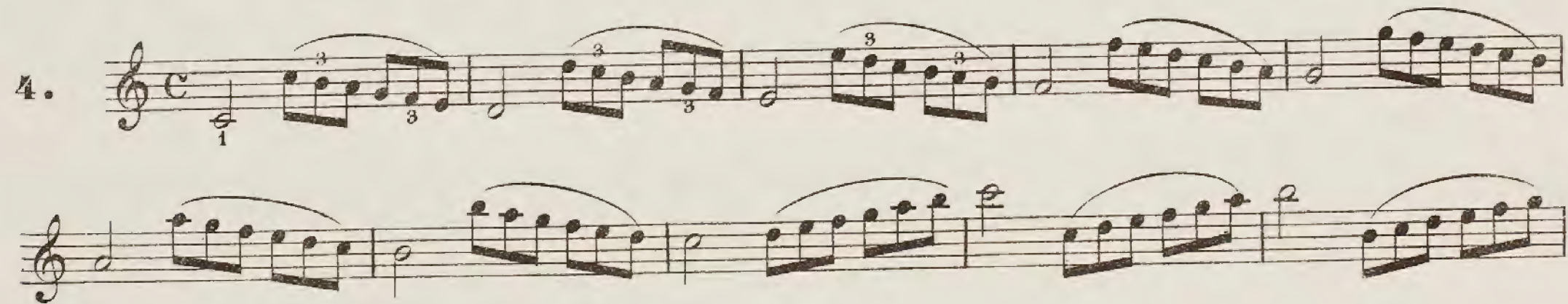
2.



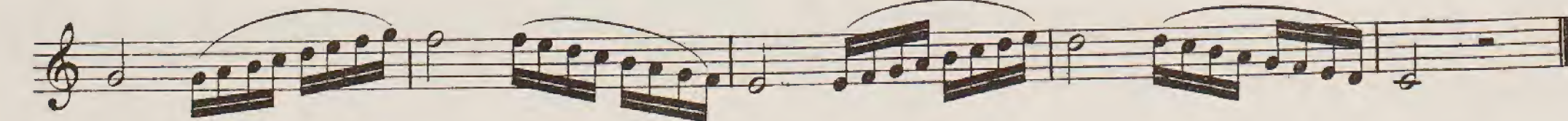
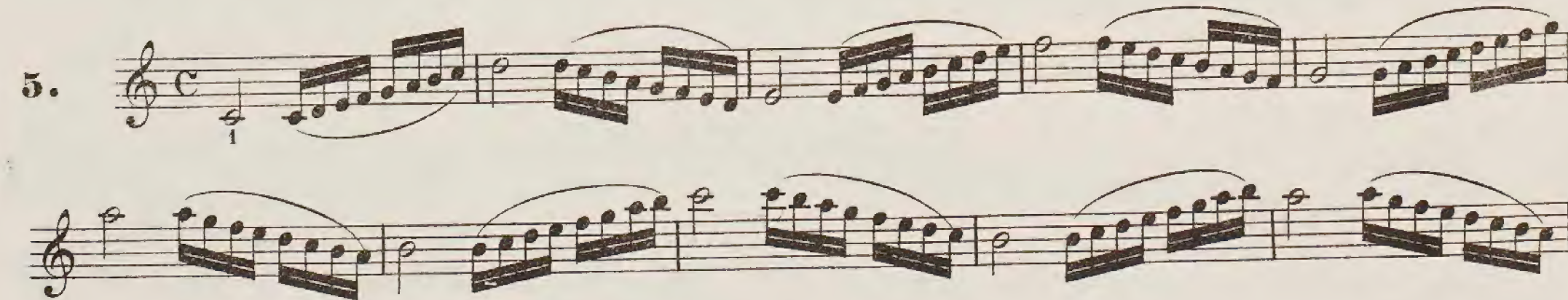
3.



4.



5.



Métr. ♩ = 96.
♩ = 138.

3rd POSITION * 3^{me} POSITION.

1^{re} MÉLODIE.

Royal
Academy
of Music
Library

Andante. *cantabile*

p

dolce

The musical score is written for piano accompaniment in G major (one sharp) and common time (C). It consists of seven systems of two staves each. The first system is marked 'Andante. cantabile' and 'p'. The second system is marked 'dolce'. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Métr. ♩ = 80.
♩ = 126.

2^{me} MÉLODIE.

Royal
Academy
of Music
Library

Moderato. *f*

The musical score is written for a piano. It consists of seven systems of two staves each. The first system is marked 'Moderato' and 'f'. The music is in C major, 2/4 time. The first system shows a treble staff with a melody and a bass staff with accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The third system shows a change in the bass line. The fourth system continues the melody and accompaniment. The fifth system shows a change in the bass line. The sixth system continues the melody and accompaniment. The seventh system shows a change in the bass line. The score ends with a double bar line.

Métr. ♩ = 80.
♩ = 100.

3rd POSITION & 3^{me} POSITION.3^{me} MÉLODIE.

Andantino
grazioso.

largement.
dolce.
pp

Met. ♩ = 80.
♩ = 104.

3rd POSITION * 3^{me} POSITION.4^{me} MÉLODIE.

**Allegro
maestoso.**

The musical score is written for piano in D major (two sharps) and common time. It consists of seven systems of two staves each. The first system is marked *ff* *risoluto*. The second system has a *p* dynamic marking. The third system has a *ff* dynamic marking. The fourth system has a *p* dynamic marking. The fifth system has a *f* dynamic marking. The sixth and seventh systems continue the piece with various dynamics and articulations. The piece concludes with a final cadence in the seventh system.

Métr. ♩ = 46.
♩ = 76.

Pointe, | A | B | Talon.

STUDY OF THE 1st AND 2nd POSITIONS.ÉTUDE À LA 1^{re} ET 3^{me} POSITION.

Allegretto.

1st Position
1^{re} Position

mf

f

p

3^e P. 4 1^e P. 2

1^e P. 2 4

3^e P. 1 4 0

p

3^e P. 1 4 0

1 4 0

1

SCALES.

GAMMES.



1. ^{3rd Pos.} ^{4th Pos.}
^{3^{me} Pos.} ^{4^{me} Pos.}

2. ^{1st Pos.} ^{2nd Pos.} ^{4th Pos.}
^{1^{re} Pos.} ^{2^{me} Pos.} ^{4^{me} Pos.}

3. ^{1st Pos.} ^{2nd Pos.} ^{4th Pos.}
^{1^{re} Pos.} ^{2^{me} Pos.} ^{4^{me} Pos.}

4. ^{Fourth string}
^{4^{me} Corde.}

5. ^{4^{me} Corde.}

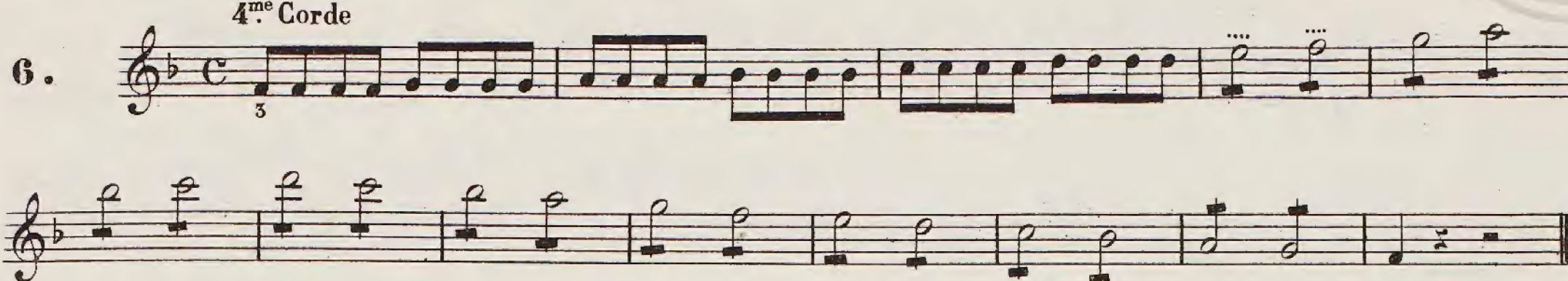
4th POSITION * 4^{me} POSITION.

45

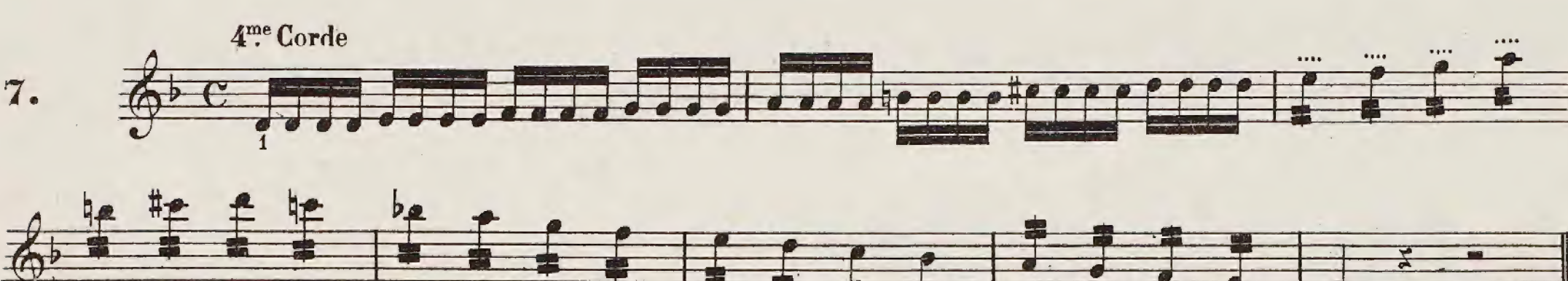
Broad, and from the middle of the Bow.

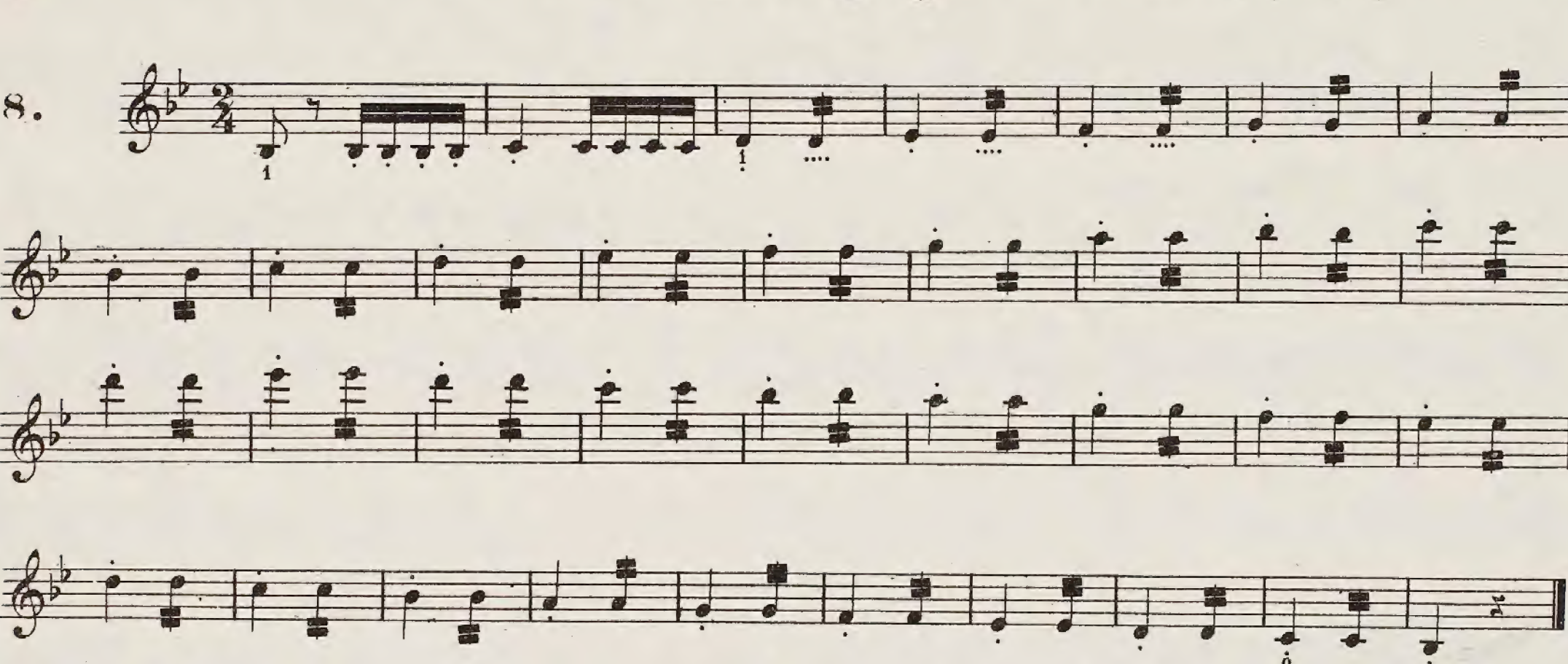
Largement et vers le milieu de l'archet.

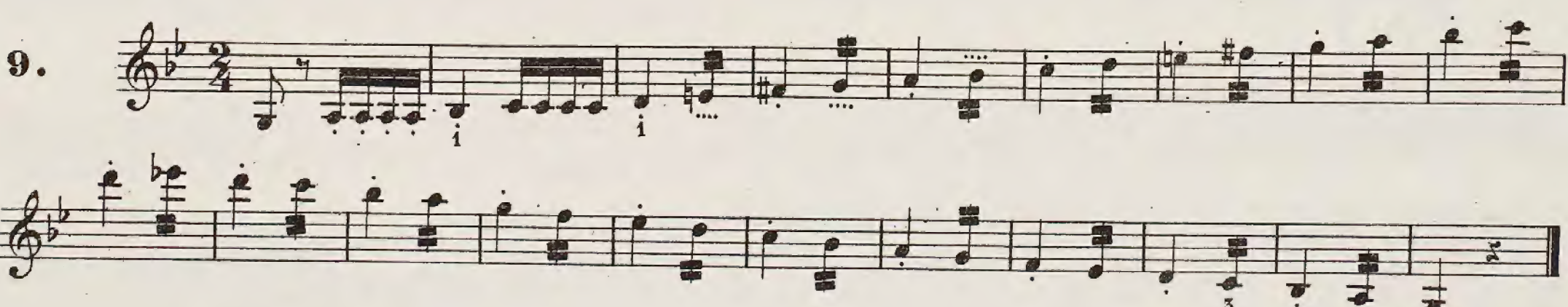
4^{me} Corde

6. 


4^{me} Corde

7. 

8. 

9. 

4^{me} Corde

10. 

Pointe. | B | A | Talon.

EXERCICES.

EXERCICES.

1.

2.

3.

4.

Métr. $\text{♩} = 56.$
 $\text{♩} = 72.$

4th POSITION * 4^{me} POSITION.

1^{re} MÉLODIE.

17
Royal
Academy
of Music
Library

Andantino.

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). It is in 3/4 time and marked 'Andantino'. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into seven systems, each with two staves. The first system begins with a '2' above the first measure of the upper staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh system.

Métr. $\text{♩} = 104.$
 $\text{♩} = 120.$

4th POSITION * 4^{me} POSITION.

STUDY.

ÉTUDE.

Allegro. f

The musical score is written for piano and consists of seven systems of two staves each. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro.' and the first system starts with a forte 'f' dynamic. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is divided into two sections by a vertical line: 'STUDY.' on the left and 'ÉTUDE.' on the right. The 'STUDY' section covers the first four systems, and the 'ÉTUDE' section covers the last three systems. The music features complex fingerings and articulation, typical of a technical exercise for the piano.

Métr. $\bullet = 66.$
 $\bullet = 88.$

4th POSITION * 4^{me} POSITION.

2^{me} MÉLODIE.

49

Royal
Academy
of Music
Library

Andantino.

p

p dol.

poco rall.

pp

Met $\text{♩} = 80.$
 $\text{♩} = 100.$

4th POSITION * 4^{me} POSITION.3^{me} MÉLODIE.

Royal
Academy
of Music
Library

Allegro moderato.

f brillament.

p dol.

f brillament.

p dol.

f

p

f

Métr. $\bullet = 76.$
 $\bullet = 104.$

4^{me} MÉLODIE.

IN THE 1st, 2nd, 3rd AND 4th POSITIONS.

À LA 1^{re} 2^{me} 3^{me} ET 4^{me} POSITION.

51
Royal
Academy
of Music
Library

**Allegro
maestoso.**

The musical score consists of six systems, each with a piano (p) and violin (v) staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro maestoso.'.

- System 1:** Piano staff starts with a piano (*p*) dynamic. Violin staff has a *1^{re} Pos.* marking above the first measure and a *4^{me} P.* marking above the second measure.
- System 2:** Continuation of the melody and accompaniment.
- System 3:** Violin staff has a *3^{me} P.* marking above the first measure and a *4^{me} P.* marking above the second measure.
- System 4:** Violin staff has a *2^{me} P.* marking above the first measure and a *1^{re} P.* marking above the second measure.
- System 5:** Violin staff has a *4^{me} P.* marking above the first measure and a *1^{re} P.* marking above the second measure. The piano staff has a *ff* (fortissimo) dynamic marking.
- System 6:** Violin staff has a *3* marking above the first measure and a *1* marking above the second measure. The piano staff has a *cresc.* (crescendo) marking.

SCALES IN THE 5th POSITION.GAMMES À LA 5^{me} POSITION.

1.

2.

3.

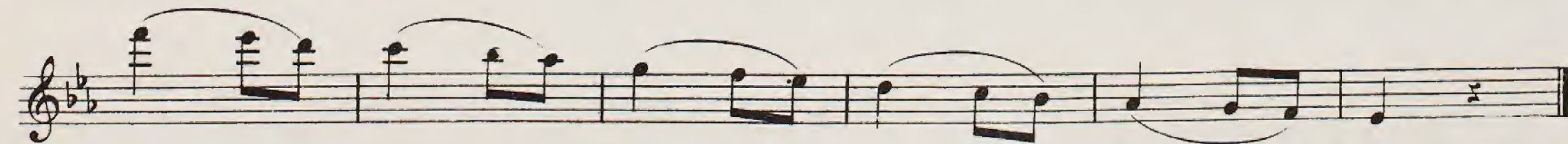
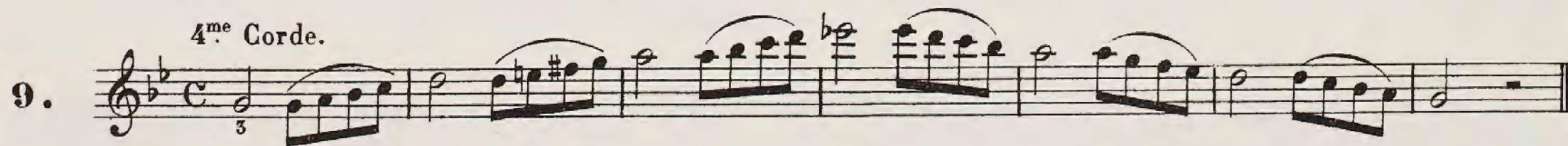
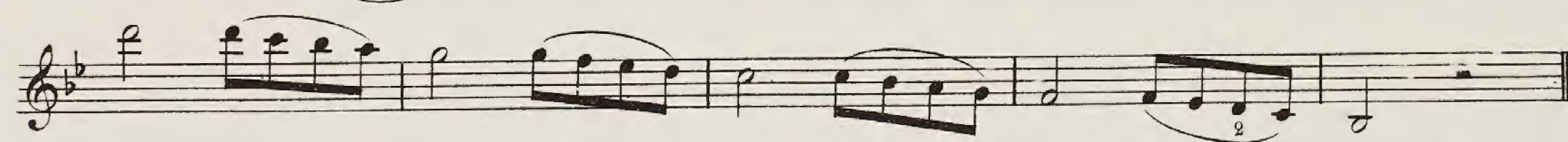
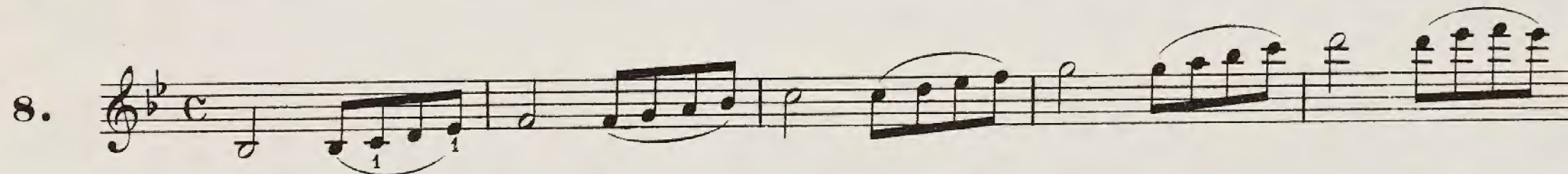
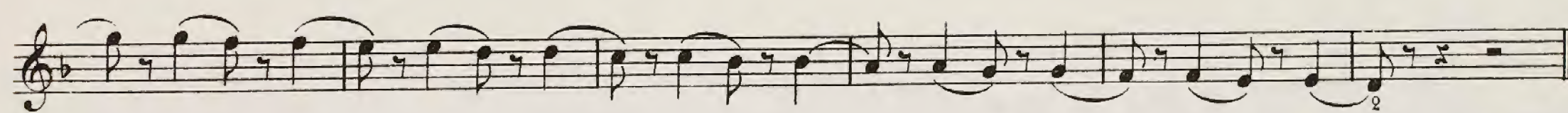
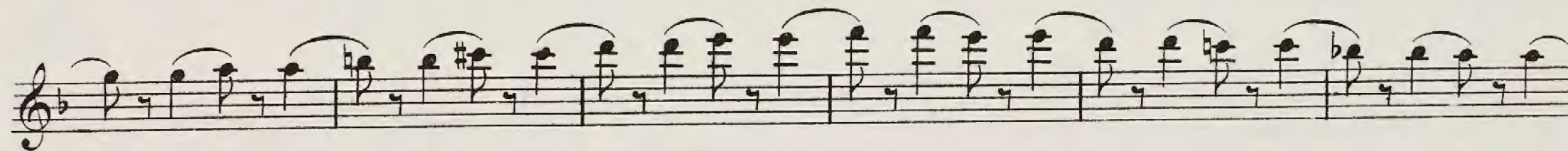
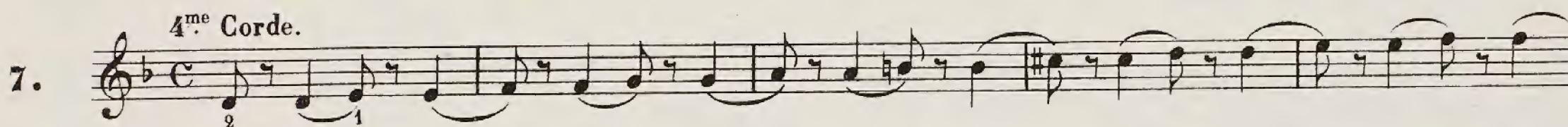
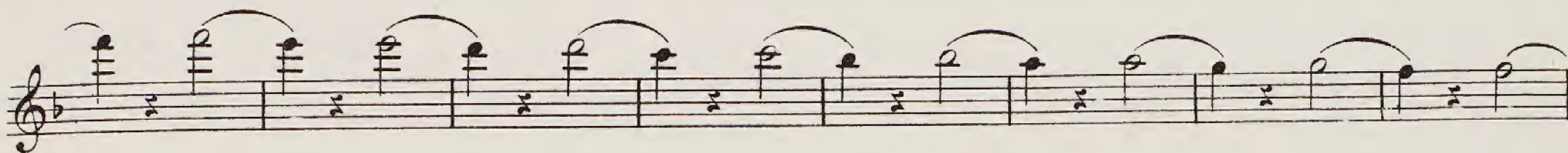
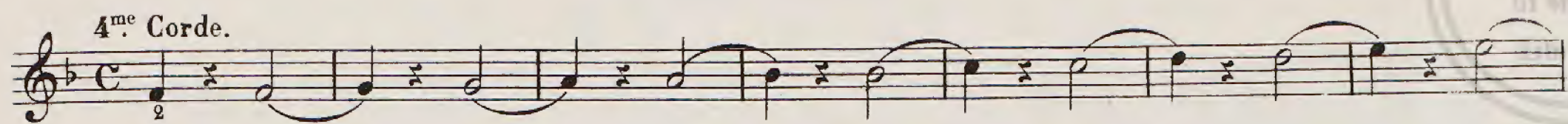
4.

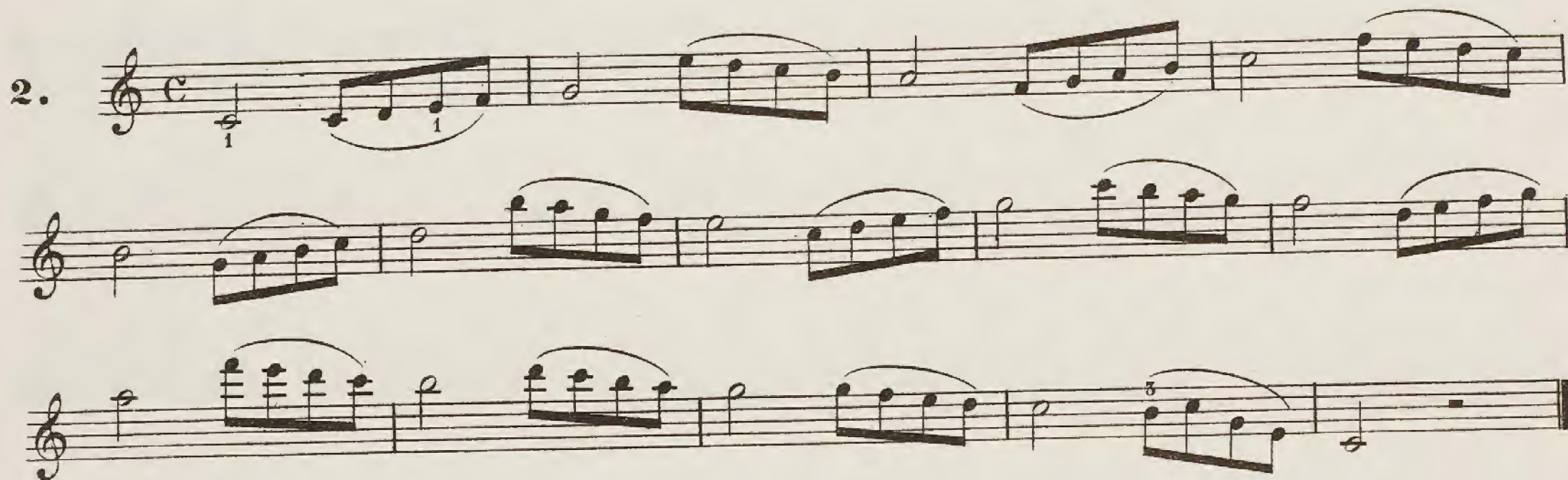
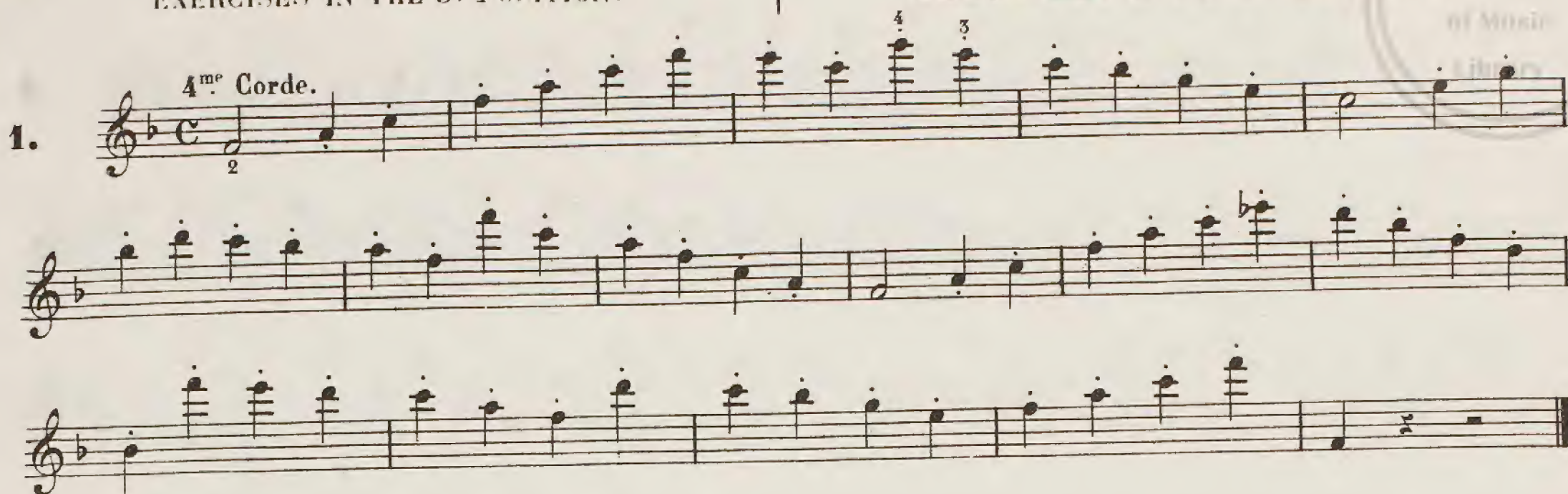
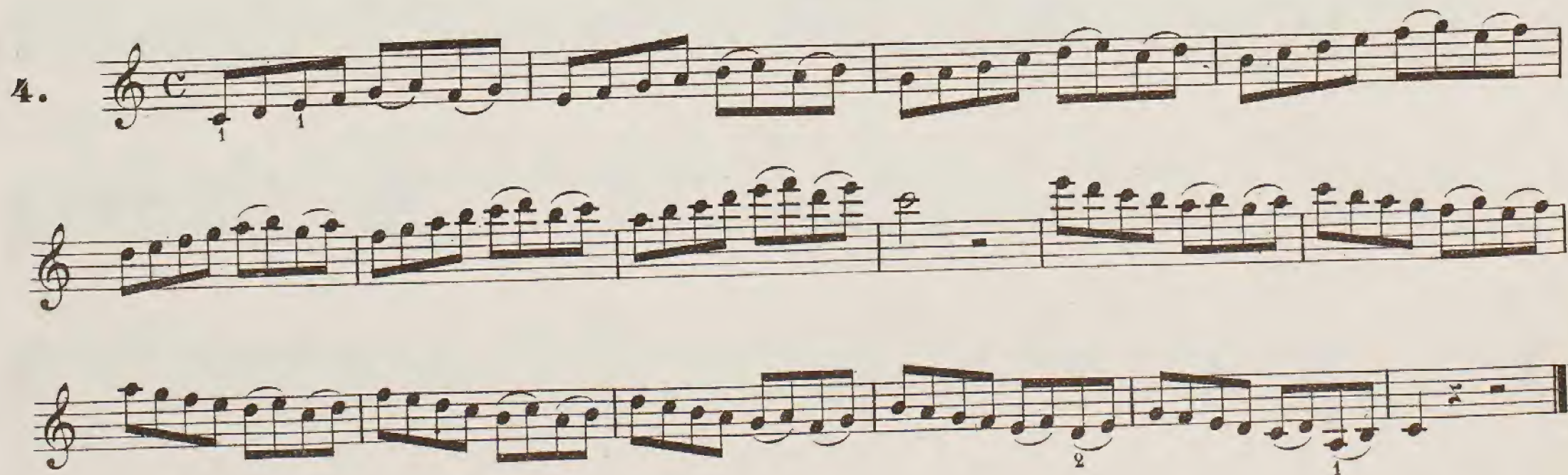
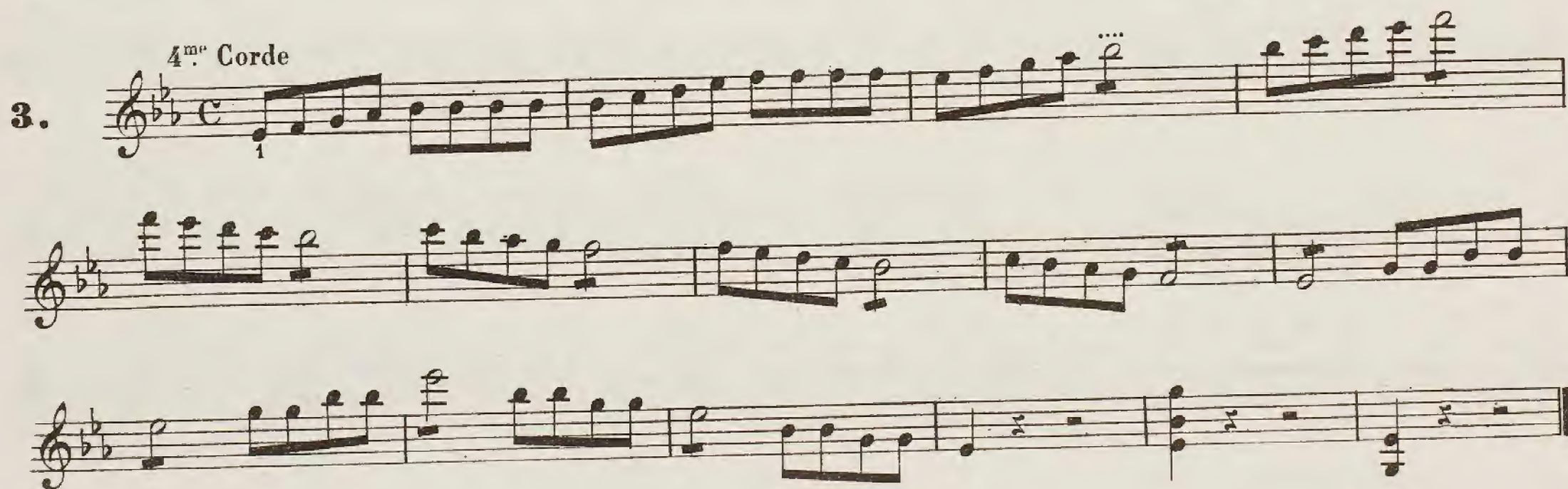
5.

5th POSITION * 5^{me} POSITION.

53

Academy
of Music



1. 4^{me} Corde.3. 4^{me} Corde

Met. $\text{♩} = 66.$
 $\text{♩} = 88.$

5th POSITION * 5^{me} POSITION.

1^{re} MÉLODIE.

In this melody the pupil will endeavour to give as much softness and lightness to the two semiquavers played near the nut of the bow as to those played near the point.

Dans cette mélodie on s'attachera à donner autant de douceur et de légèreté aux deux doubles croches qui se font du talon qu'à celles qui se font de la pointe.

Allegretto. $\frac{2}{3}$ Corde.
delicatamente
 pizz.

rall.

a Tempo

Métr. ♩ = 66.
♩ = 88.

5th POSITION * 5^{me} POSITION.2^{me} MÉLODIE.Royal
Academy
of Music
Library

Andantino. *largamente*

The musical score is written for a single melodic instrument, likely a violin or flute, with a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andantino' and the performance instruction is 'largamente' (very slowly). The time signature is 3/8. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into seven systems, each with a treble and bass staff. The melody is primarily in the treble staff, while the bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. The piece ends with a final cadence in the seventh system.

♩ = 80.
♩ = 100.

5th POSITION * 5^{me} POSITION.

3^{me} MÉLODIE.

57
Royal
Academy
of Music
Library

Moderato.

The musical score is written for piano in 3/4 time. It begins with a tempo marking of 'Moderato.' and a dynamic of 'f' (forte). The key signature is one flat (B-flat major or D-flat minor). The score is divided into two main sections: a piano section and a major section. The piano section consists of the first four systems of music, characterized by flowing sixteenth-note patterns in the right hand and steady eighth-note accompaniment in the left hand. The major section begins at the fifth system, marked 'Majeur.' and 'con sentimento.' (with feeling). This section features more melodic lines in the right hand and continues with accompaniment. The tempo and dynamics change to 'con anima.' (with spirit) at the seventh system. The score concludes with a final system marked 'f' (forte) and a first ending bracket. A circular library stamp from the Royal Academy of Music is visible in the upper right corner.

Majeur.
con sentimento.

con anima.

♩ = 65.
♩ = 84.

4^{me} MÉLODIE.IN THE 1st 3rd AND 5th POSITIONS.À LA 1^{re} 3^{me} ET 5^{me} POSITION.

Royal
Academy
of Music
Library

Andantino.

1^{re} Pos. 5^{te} L. 3^{me} P.

pizz. arco. pizz. arco.

Met. $\text{♩} = 64.$
 $\text{♩} = 104.$

5^{me} MÉLODIE.

IN THE 1st 3rd AND 5th POSITIONS.

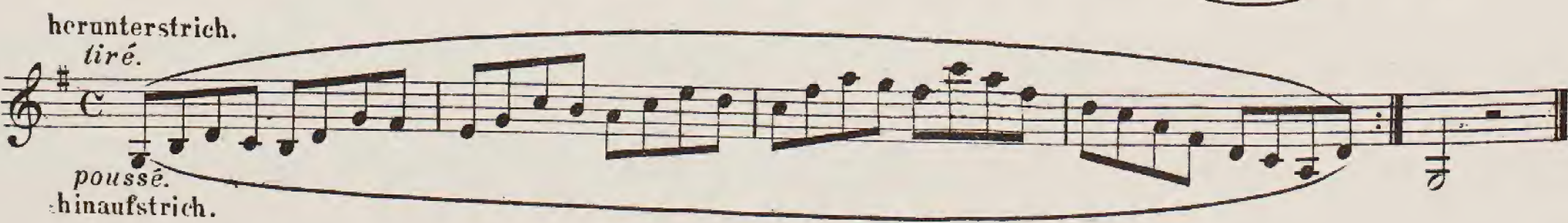
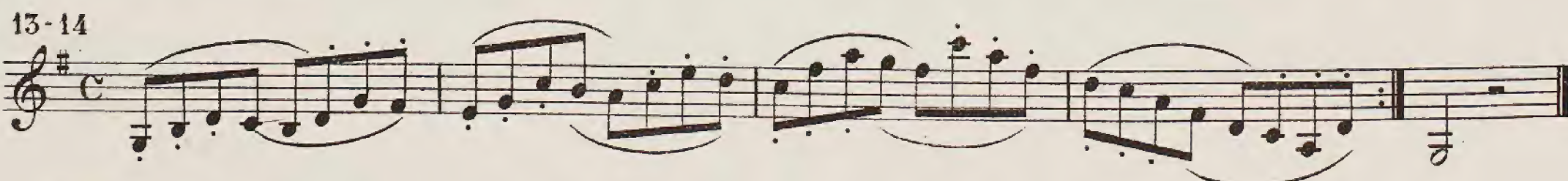
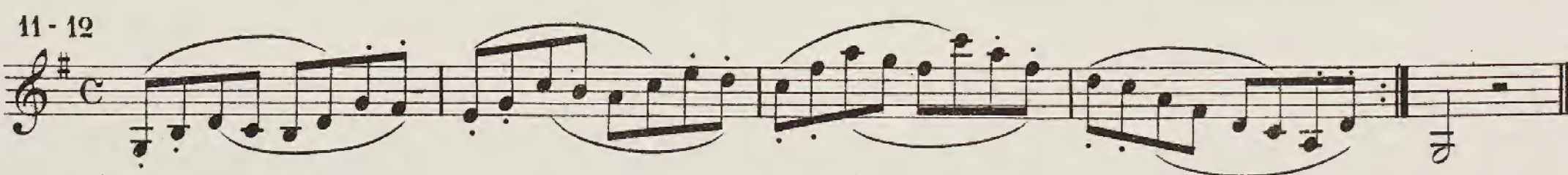
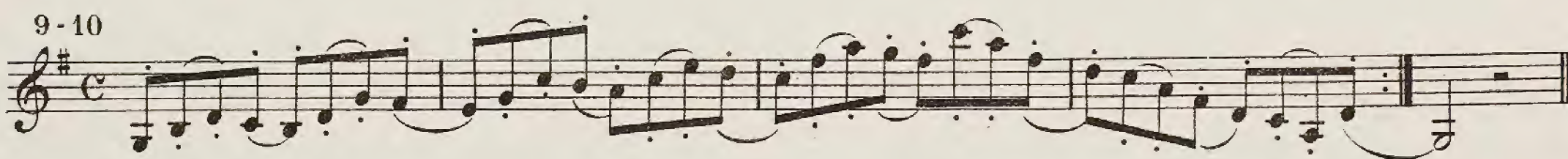
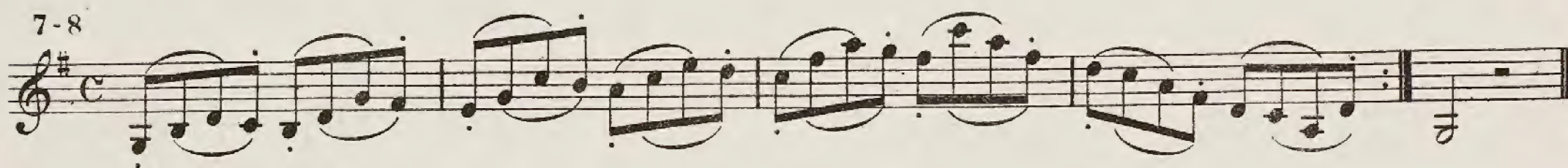
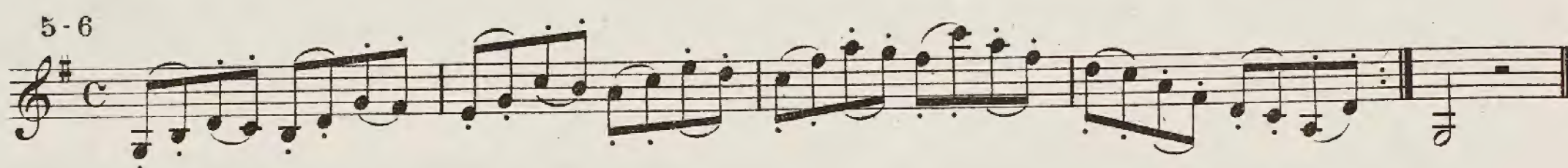
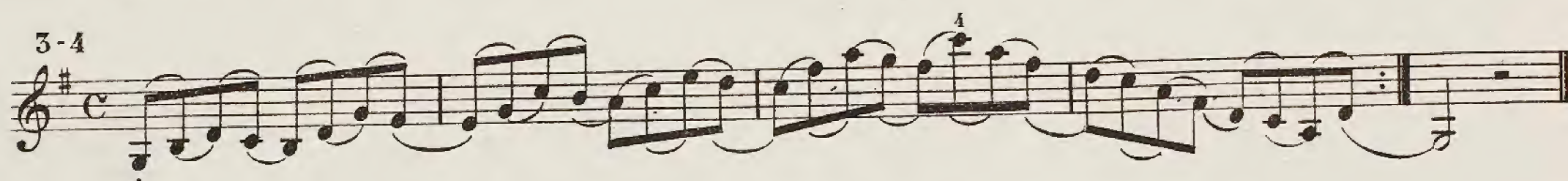
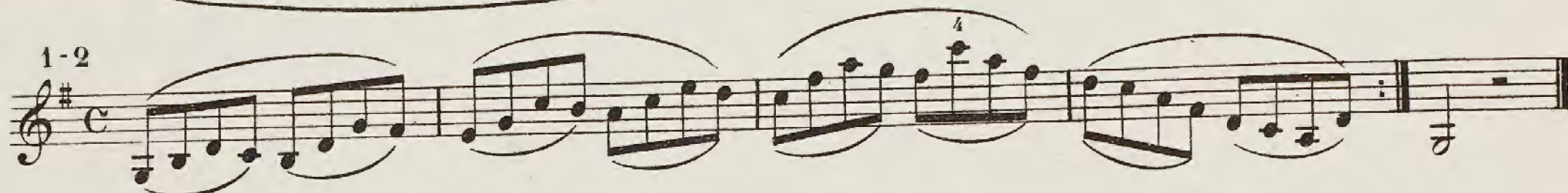
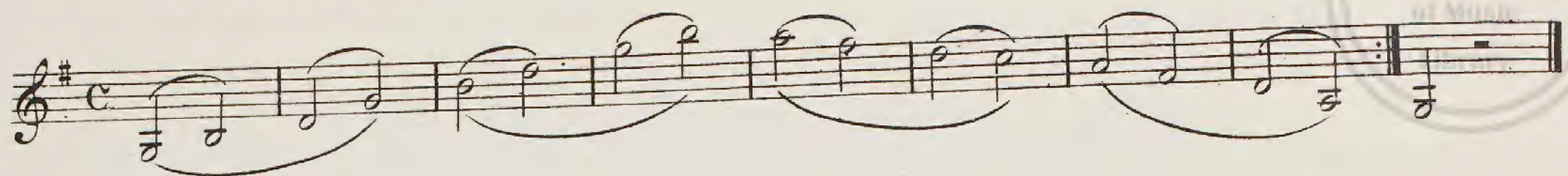
À LA 1^{re} 3^{me} ET 5^{me} POSITION.

59 Royal
Academy
of Music
Library

Moderato. *f brillante.*

VARIOUS KINDS OF BOWING.

DIVERS COUPS D'ARCHET.

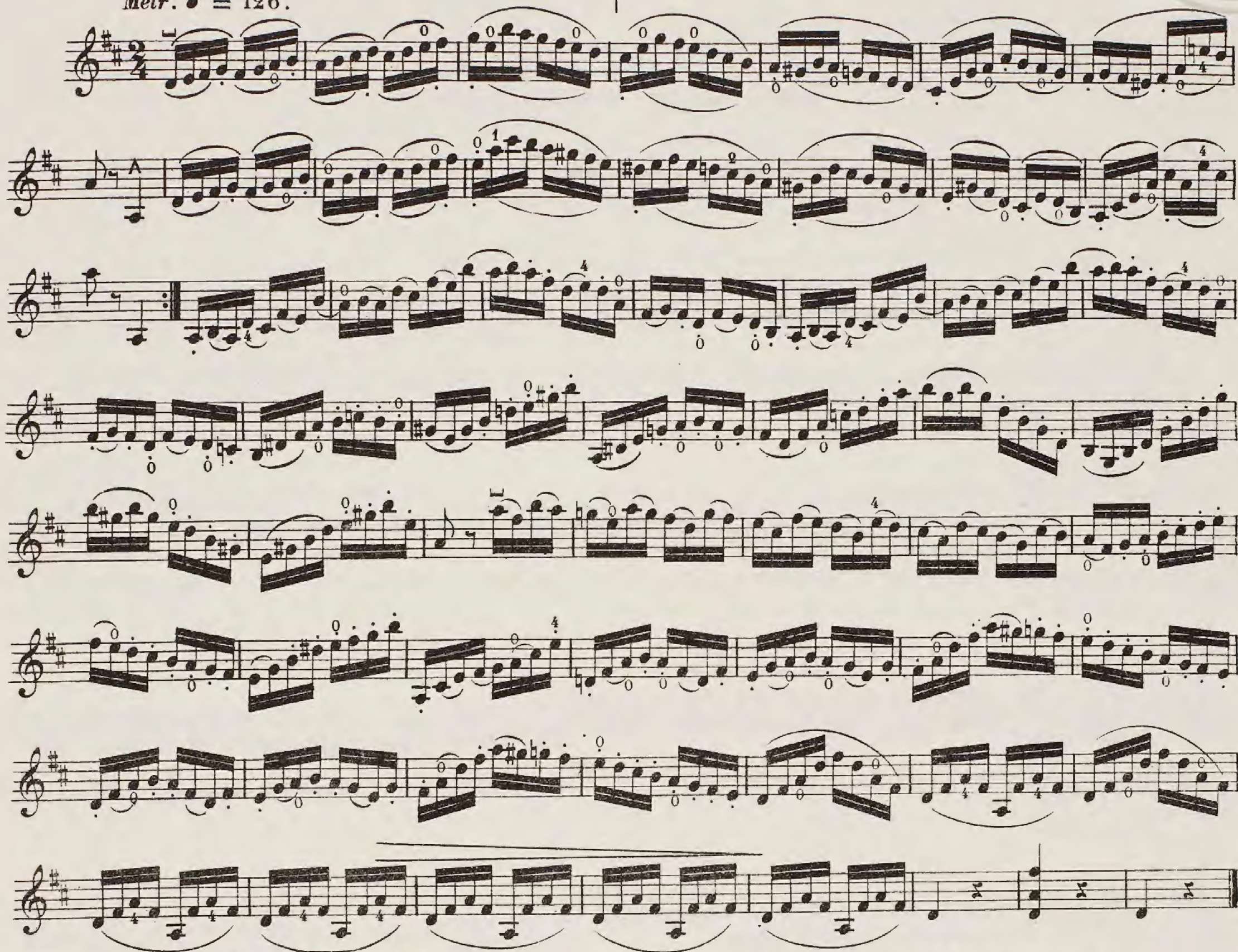


STUDY

for the

APPLICATION OF THE VARIOUS KINDS OF BOWING.

Met. $\text{♩} = 126$.



PREPARATORY EXERCISES

ON THE SHAKE AND CADENZA.

N. B. We give the scale and exercise which follow as a very elementary study of the equal beating of the notes in the shake. In the 2nd Part we shall explain the various endings of the Cadenza, and develop the study of the shake, which is already begun in the exercises that follow.

Observe a strict equality in the value of the notes, let the finger fall from a good height upon the string so as to strike it, or hammer it firmly and with sustained equality.



Exercise yourself with the same scale in the following manner.

ÉTUDE

ou

APPLICATION DE DIVERS COUPS D'ARCHET.

61

Royal
Academy
of Music
Library

EXERCICES PRÉPARATOIRES

POUR LE TRILLE ET LA CADENCE.

NOTA BENE. Nous présentons la gamme et l'étude qui suivent comme un exercice tout-à-fait élémentaire sur l'égalité des notes dans le battement du trille. Dans la 2^e Partie, nous expliquons les terminaisons diverses de la cadence, en développant l'étude du trille déjà commencée par les exercices ci-après.

Apporter une stricte égalité dans la valeur des notes, que le doigt tombe sur la corde d'assez haut pour marteler avec une égalité soutenue.

STUDY

APPLICATION OF THE PRECEEDING EXERCISES.

NOTE. The following study may be first played in quavers.

Musical score for "STUDY" in D major, common time. The score consists of seven systems of staves. The first system is a single treble staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It contains a series of eighth-note runs, some beamed in groups of four. The second system continues the treble staff with similar patterns, ending with "etc.". The third system introduces a piano (*p*) dynamic and a bass staff with a similar eighth-note pattern. The fourth, fifth, sixth, and seventh systems continue the piece with various combinations of treble and bass staves, featuring complex rhythmic patterns and slurs. The final system concludes with a double bar line and repeat signs on both staves.

ÉTUDE

APPLICATION DES EXERCICES PRÉCÉDENTS.

NOTA. L'étude suivante peut s'exercer d'abord en croches.



PREPARATORY EXERCISES ON THE DOUBLE NOTES.

OF THE BOW ON THE TWO OPEN STRINGS.

Before proceeding to the study of the fingering of double notes it is useful to practise the bow upon two strings at a time. This preparatory exercise on the open strings offers at the same time to the pupil the advantage of learning how to tune his Violin. To tune an instrument well not only requires a good ear, but a great amount of practice.

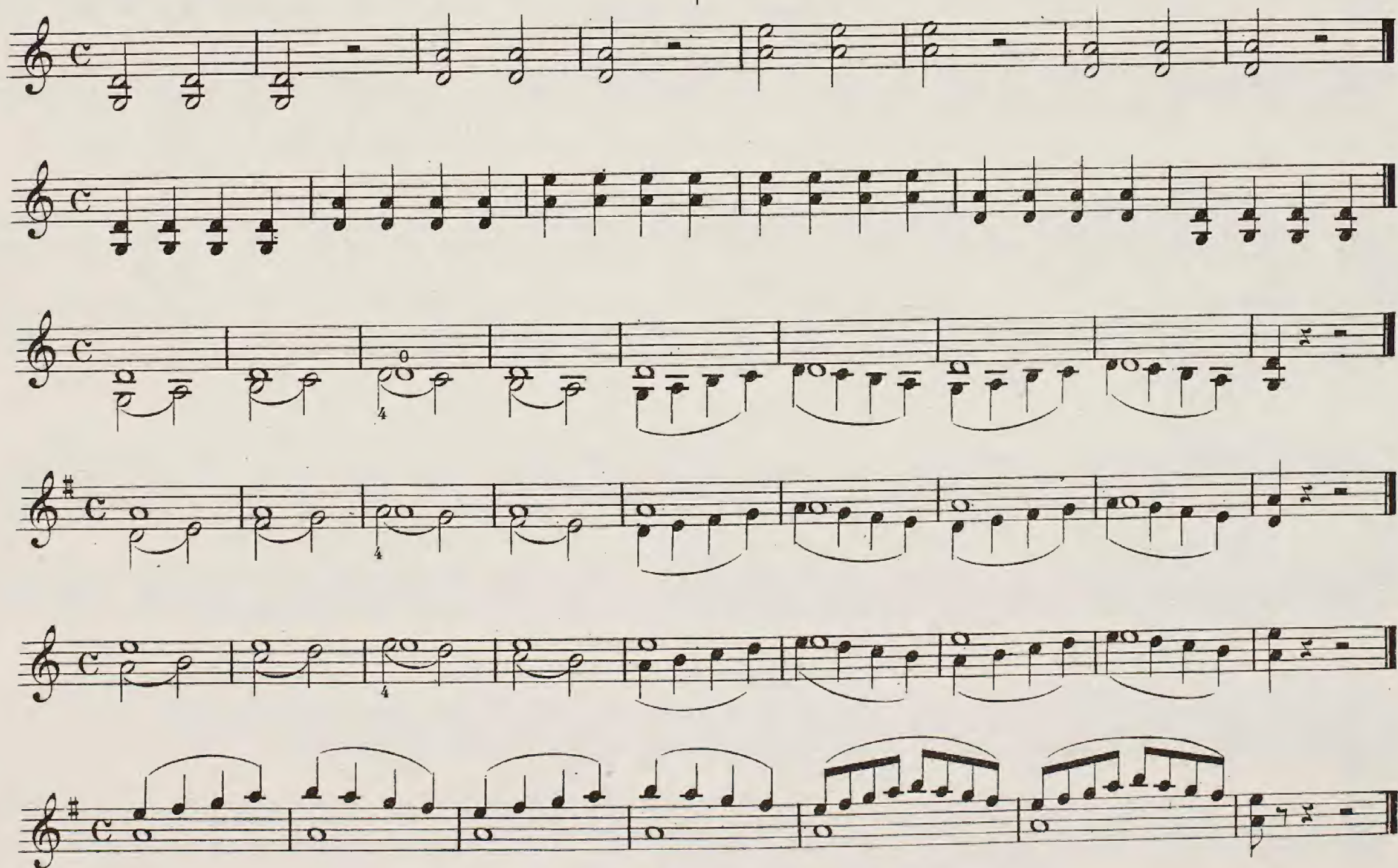
The pegs having a tendency to stick fast or to run down suddenly, it has been found necessary to rub them over with soap and then sprinkle on a layer of chalk. This being done the peg is worked backwards and forwards in the hole until it has acquired the proper degree of action; we must also not allow the strings rolled upon the pegs to come in contact with the side of the peg-box and thereby hinder their motion. The Violin must be tuned by sounding the two notes vigorously, with suppleness and equality of pressure, so as to obtain a full vibration of the strings: a Violin tuned with a certain degree of energy is much less likely to get out of tune than one which is tuned in a timid manner.

EXERCICES PRÉPARATOIRES DES DOUBLES CORDES.

DE L'ARCHET SUR DEUX CORDES À VIDES.

Avant de passer à l'étude des doigts dans les doubles sons, il est bon d'exercer l'archet à l'attaque des deux cordes à la fois. Cet exercice préparatoire sur les cordes à vides offre en même temps l'avantage d'enseigner graduellement à l'élève la manière d'accorder son violon. Bien accorder un instrument exige non seulement de la justesse d'oreille, mais encore une grande habileté.

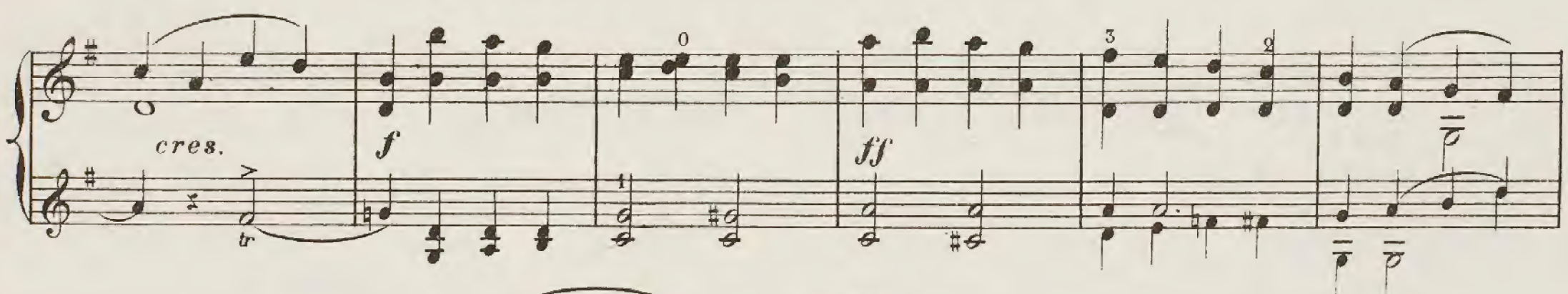
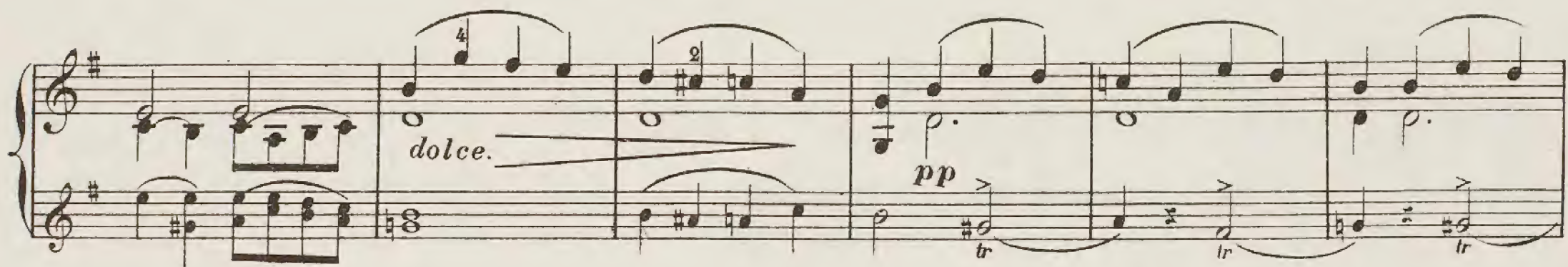
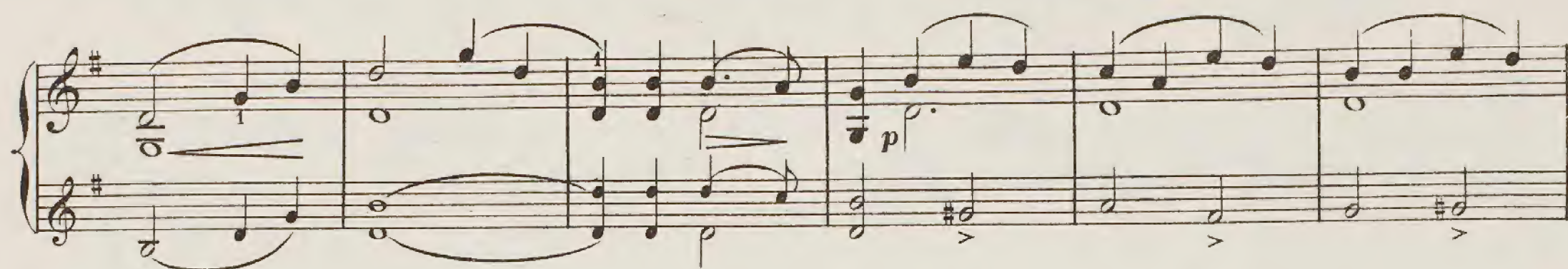
Les chevilles ayant le défaut de résister ou de s'échapper brusquement, on a imaginé de les enduire avec du savon et de mettre par dessus une couche de craie ou de blanc d'Espagne. Cette opération faite, on tourne plusieurs fois la cheville dans son trou jusqu'à ce qu'elle ait acquis le degré de soumission désiré; il faut ensuite éviter que les cordes roulées sur le cylindre des chevilles ne touchent les parois du manche et par ce frottement n'en paralise le mouvement. On accordera son violon avec vigueur, souplesse et égalité de pression afin d'obtenir une pleine et entière vibration des cordes: un violon accordé avec énergie est bien moins susceptible de se déranger que celui accordé avec mollesse.



Adagio
sostenuto.

Metr. ♩ = 96.

pp *canto spianato.*



AIR AND VARIATIONS
IN WHICH THE PRECEEDING ELEMENTS ARE
RECAPITULATED.

THÈME ET VARIATIONS
OU RÉSUMÉ DES ÉLÉMENTS QUI
PRÉCÈDENT.

Royal
Academy
of Music
Library

Moderato. Metr. ♩ = 104.
p *simplice.*

dolce.

f large detached bowing
grand martelé.

f *largement. (breit)*

con espress: sostenuto.

con grazia. *cres.*



Piu animato.

CODA.

p

cresc.

f

cresc.

mf

cresc.

tr.

ff

CONCLUDING REMARKS

ON THE FIRST PART.

After having studied one by one the elements of this first Part, the pupil must not abandon it in passing on to the Second. However distinguished one may become as an artist, it is always necessary to pass up and down the ladder of our first exercises, without neglecting a single step. It is especially necessary that the pupil should restrain the immoderate desire of acquiring novelties. The best means of making rapid progress, is, on the contrary, to add only a little at a time to that which he knows already. To know one thing well and use it as a guide to all the rest is the logic of intelligent labour.

When the pupil has become able to execute in a proper manner this first elementary work, he should begin to familiarize himself in the reading of music at sight; this he will acquire by performing, with the master's aid, the accompaniments of the melodies contained in this volume. To vary this study, he may choose independantly of the present work, but always with the sanction of his teacher, certain concerted pieces, either with another Violin, or with a Piano part. In this view we have published a series of Duets intitled „SOUVENIRS DRAMATIQUES“ in which occur the most beautiful melodies found in the Italian, French and German operas. This work being entirely didactic, we have given the greatest care both to the proper fingering and to the indications of the various shades of expression and the movements. The reading of this work will prove for the pupil both a study and a recreation, which will aid in forming his taste and his style; but whatever attractions he may find in it, he must never neglect his Violin School. The artist who desires that his talent shall preserve a progressive tendency, must each day forget his acquirements; in a word, must become again a pupil, and pass through all the degrees of his musical education, as in the time of his first studies.

DERNIER AVIS

DE LA PREMIÈRE PARTIE.

Après avoir étudié un à un les éléments de cette première Partie, l'élève ne doit point l'abandonner, en passant à la deuxième. A quelque degré de force qu'on soit arrivé dans les arts on a toujours besoin de repasser l'échelle des premiers exercices, sans en négliger un seul échelon. Il faut, surtout, que l'élève se tienne en garde contre cette impatience qu'il éprouve, de vouloir aborder, sans cesse, du nouveau. Le meilleur moyen de marcher rapidement est au contraire de n'ajouter que peu à la fois à ce que l'on sait déjà. Savoir bien une chose et y rapporter toute ressource, est la logique d'un travail intelligent.

L'élève, arrivé au point d'exécuter convenablement ce premier travail élémentaire, devra commencer à se familiariser avec la lecture musicale; ce qu'il obtiendra en déchiffrant avec son maître, les accompagnements des mélodies contenues dans cet ouvrage. Pour varier ses essais de lecture il pourra choisir en dehors de cette Méthode, et toujours sous la direction de son professeur, des morceaux concertants, soit avec Violon, soit avec Piano. Nous avons, à ce point de vue, publié une série de Duos sous le Titre de „SOUVENIRS DRAMATIQUES“ où figurent les plus belles mélodies, puisées dans les principaux opéras Italiens, Allemands et Français. Cet ouvrage étant tout didactique, nous y avons apporté le plus grand soin, tant pour le doigté que pour l'indication des nuances et des mouvements. Cette lecture sera tout à la fois, pour l'élève, un travail et un délassement qui aideront à former peu à peu, son goût et son style, mais quelque soit l'attrait qu'il y trouve, il ne doit jamais oublier sa Méthode. L'artiste qui veut conserver à son talent une tension progressive, doit chaque jour oublier son savoir; en un mot, se faire élève, pour repasser successivement tous les degrés de son éducation musicale, comme au temps de ses premières études.



Royal Academy
Music

METHOD
DE
VIOLON
VIOLIN-SCHOOL
PAR
CH. DE BÉRIOT

OP. 102.

Divisée en 3 Parties.

English Translation by D^r W.J. Westbrook and D^r Phipson.

1^{re} PARTIE.
du Mécanisme.
Des difficultés
ÉLÉMENTAIRES
précédées d'un Solfège abrégé

1st PART.
Mechanism
OF THE
Elementary Difficulties
preceded by
an Abridged Solfeggio.

2^e PARTIE.
du Mécanisme.
DES
DIFFICULTÉS
transcendentes.

2nd PART.
On the Mechanism
of transcendental
DIFFICULTIES.

3^e PARTIE.
DU STYLE
ET DE
ses éléments.

3rd PART.
OF STYLE
AND ITS
ELEMENTS.

Propriété pour tous pays.

LONDRES
SCHOTT & C^o
157 & 159 Regent Street.

BRUXELLES
SCHOTT FRÈRES
Montagne de la Cour



MAYENCE
B. SCHOTT'S SÖHNE
Weihergarten 5.

PARIS
EDITIONS SCHOTT
Boul. des Capucines 140 Rue d'Anjou

Printed in Germany.

2^d PART.

As we explained in the Preface this second part treats equally with the first of the difficulties of mechanism, only it must be observed that we divide into several lessons the material of which it is composed, in order by their variety to render the work more attractive. Thus, instead of offering the three detached strokes of the bow altogether, we separate them by other elements which undergo the same division. This is what we called in our previous observations „serving the elements one by one in little doses of melody.“

ON TONE.

A fine quality of tone depends upon three indispensable conditions.

The first of these is just intonation; the second, the perpendicularity of the bow; and the third equality in the pressure and movement of the bow.

True intonation calls into play the consonant tones of the violin which contribute greatly to increase the volume of sound.

The perpendicular bow gives to the violin its greatest power by the movement which it gives to the string.

The equal pressure and movement give to the tone all its elasticity and purity.

There are two kinds of equality, one absolute, the other relative.

Absolute equality consists in giving uniform pressure during all the duration of the note.

Relative equality consists in increasing or decreasing in equal progression, and without interruption, the intensity of the sound.

THE SHADES OF THE BOW.

There are four ways of holding or of shading the sound, namely: —

1 Sounds held with equality and force. ★ Sons Soutenus avec égalité et force.

2 Sounds held softly. ★ Sons Soutenus Piano.

3 Sounds swelling or Crescendo. ★ Sons Enflés ou Crescendo.

4 Sounds dying away or Decrescendo. ★ Sons Diminué ou Decrescendo.

5 Sounds both swelling and dying away. ★ Sons Enflés et Diminué.

2^{me} PARTIE.

Ainsi que nous l'avons expliqué dans la Preface, cette seconde partie traite également des difficultés du mécanisme; seulement, nous devons faire observer que nous partageons en plusieurs leçons les éléments dont elle se compose pour rendre, par leur variété, le travail plus attrayant. Ainsi, par exemple, au lieu d'offrir en bloc les trois espèces de coups d'archet *detachés*, nous les séparerons par d'autres éléments qui subissent la même division. C'est ce que nous appelons, à l'article des observations, servir les éléments en *petites doses mélodiques*.

DU SON.

La belle qualité du son dépend de trois conditions indispensables.

La première, c'est la justesse d'intonation, la seconde, la perpendicularité de l'archet à la corde et la troisième, c'est l'égalité dans la pression et le mouvement de l'archet.

La justesse d'intonation met en rapport les notes consonnantes; elle provoque la plus grande vibration dans la table d'harmonie du Violon et contribue ainsi à augmenter la rondeur du timbre.

La perpendicularité donne au Violon sa plus grande puissance par le mouvement qu'elle imprime à la corde.

Enfin, l'égalité de pression et de mouvement donne au son toute son élasticité et sa pureté.

Il y a deux sortes d'égalité, l'une absolue, l'autre relative.

L'égalité absolue consiste à donner une pression uniforme pendant toute la durée de la note.

L'égalité relative à augmenter ou à diminuer sans interruption l'intensité du son, dans une progression toujours égale.

DES NUANCES DE L'ARCHET.

Il y a quatre manières de soutenir et de filer les son, savoir.

Exercise on the Contrast between Loud and Soft.

Application des contrastes de force et de douceur.

N° 1.

CHANT DE BELLINI (PURITAINS)

Metr: $\text{♩} = 80$.

Andantino.

4^e Corde

FIN.

D.C.

The musical score is written for a piano and voice. The piano part is in 3/4 time, marked Andantino, with a tempo of 80 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The score consists of six systems of staves. The first system shows the piano introduction with a treble and bass clef. The vocal melody is written on a single staff with a treble clef. The score includes various dynamic markings such as ff (fortissimo), f (forte), pp (pianissimo), and p (piano). It also includes articulation marks like accents and slurs, and a '4e Corde' marking. The piece concludes with a 'FIN.' and a 'D.C.' (Da Capo) instruction.

Nº 2.
MÉLODIE.

Royal
Academy
of Music
Library

Métr. ♩ = 100.

Modérato.

The musical score is written for piano and violin. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Modérato' with a metronome indication of 100 beats per minute. The score is divided into seven systems, each containing a piano staff and a violin staff. The piano part features a variety of dynamics, including forte (f), piano (p), pianissimo (pp), and mezzo-forte (mf). The violin part is primarily melodic, with many notes beamed together and some slurs. The piece ends with a double bar line.

N^o 3.
ÉTUDE.Métr. $\text{♩} = 66$.Brillante
Moderato.

The musical score is written for piano in B-flat major, 2/4 time, with a tempo of 66 beats per minute. It consists of eight systems of two staves each. The piece begins with a forte (f) dynamic and a trill in the right hand. The first system includes a piano (p) dynamic change. The second system features a forte (f) dynamic and a trill. The third system includes a piano (p) dynamic and a trill. The fourth system features a forte (f) dynamic and a trill. The fifth system includes a piano (p) dynamic and a trill. The sixth system features a forte (f) dynamic and a trill. The seventh system includes a piano (p) dynamic and a trill. The eighth system features a forte (f) dynamic and a trill. The piece concludes with a forte (f) dynamic and a trill.

Nº 4.
ETUDE.

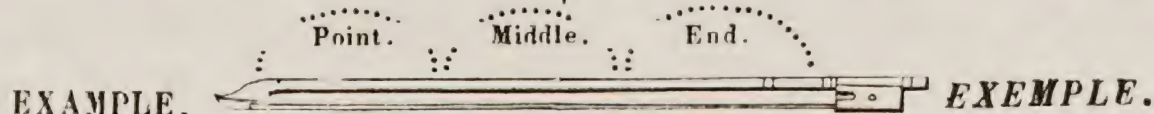
Métr. ♩ = 88.

Allegro.

The musical score is written for piano and violin. The piano part is in the left hand, and the violin part is in the right hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Allegro.' and the metronome marking is 'Métr. ♩ = 88.' The score consists of nine systems of music. The piano part features a variety of dynamics, including *f* (forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *mp* (mezzo-piano). The violin part includes articulations such as *pizz.* (pizzicato) and *arco.* (arco). The score is characterized by rapid sixteenth-note passages in the violin and more sustained, often arpeggiated, figures in the piano. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

DIVISION OF THE BOW.

In order to point out the use of the bow we divide its extent, from the top to the bottom, into three equal parts, namely the end, which comprises the first part; the middle which comprises the second; and the point, which comprises the third part.

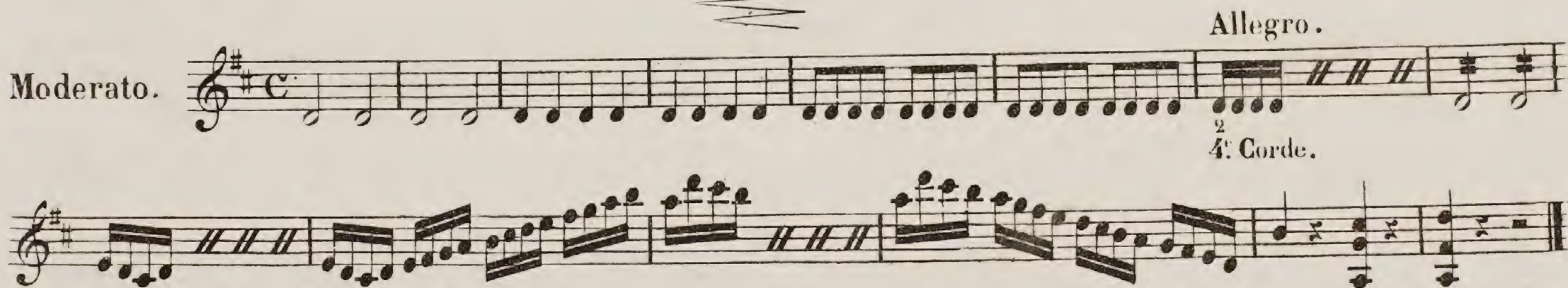
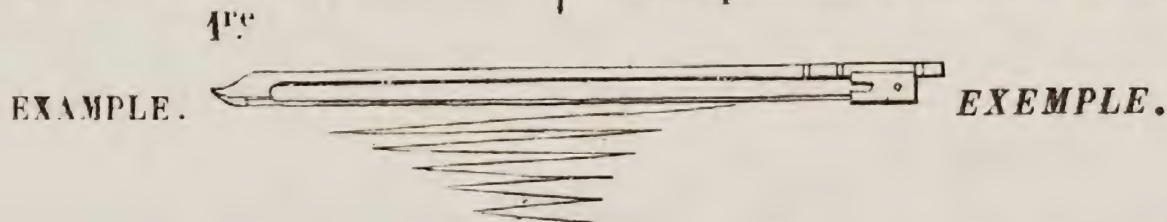


OF THE DETACHED STROKES OF THE BOW.

These strokes are of three kinds, 1. The Sustained; 2. The Staccato or Heavy; 3. The Elastic or Rebounding. When these strokes are large they are made from the middle of the bow; when short or pushed, towards the point.

THE SUSTAINED STROKE OF THE BOW.

The sustained stroke of the bow had its origin in the equal, held out notes of the slow movements with which the first part of this work has made the student familiar. It is a movement to and fro made without interruption between the sounds. It must be played at first in slow notes, of which the movement must be gradually increased, and the stroke of the bow gradually shortened until the semiquaver of the Allegro with the Metronomic mark ♩ = 138 is reached.



This detached stroke is that by which the greatest power of sound is obtained; it enables the pupil to shade the sound at will by its equal and gradual pressure according to the strength desired.

DIVISION DE L' ARCHET.

Pour indiquer l'emploi de l'archet, nous divisons son étendue en trois parties égales à partir de la hausse jusqu'à l'extrémité du crin, savoir :

Le talon, qui comprend le premier tiers, le milieu qui comprend le second et enfin la pointe pour la troisième partie.

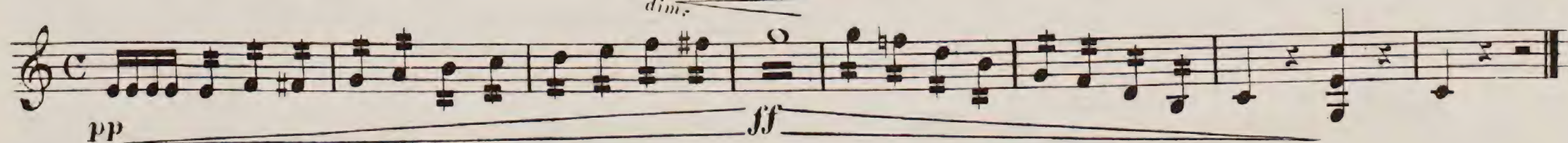
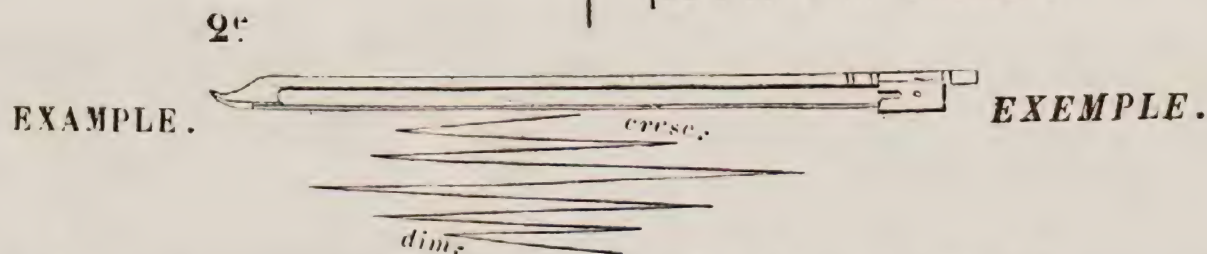
DES COUPS D'ARCHET DÉTACHÉS.

Les coups d'archet détachés se divisent en trois espèces : 1. Le Continu, 2. le Coupé ou mat, 3. le Rebondissant ou élastique. Lorsque ces coups d'archet sont larges, ils se font vers le milieu du crin; fréquents ou serrés, vers la pointe.

COUP D'ARCHET CONTINU.

Le coup d'archet continu a pour origine les notes égales et soutenues des mouvements lents, dont on a pu se rendre compte dans la 1^{re} partie de notre méthode. C'est un mouvement de va et vient qui se fait sans interruption entre les sons. On l'exercera d'abord en notes lentes et larges dont on accélérera peu à peu le mouvement, en rétrécissant le coup d'archet jusqu'à celui des doubles croches dans l'Allegro, correspondant au numéro du métronome ♩ = 138.

Ce détaché est celui dont on obtient la plus grande puissance de son; il permet de nuancer le trait à volonté par la largeur et la pression graduées, en raison de la force que l'on veut atteindre.



For instance this detached stroke is also made towards the large end of the bow in passages on the 4th string which require vigour as will be seen from the third example upon the following page.

Par exception, le détaché continu se fait aussi vers le talon dans les passages de la 4^e corde qui demandent de la vigueur, ainsi qu'on le verra dans le troisième exemple de la page suivante.

FINAL EXAMPLE OR STUDY.

TRAIT FINAL OU ÉTUDE.

Métr. ♩ = 126.

Allegro.

FINAL EXAMPLE OR STUDY.

TRAIT FINAL OU ÉTUDE.

Métr. ♩ = 138.

Allegro
vivace.

Nach dem Frosch zu 4^{te} Saite.
DU TALON 4^{me} Corde.

STUDIES

FOR TRUE INTONATION IN DOUBLE STRINGS.

True intonation in double strings requires an exquisite sense of harmony. In order to acquire this precious quality the pupil must become familiar with those thirds and sixths which are consonant with the open strings G and D. These lower strings are only set in motion when the higher stopping is played with the most perfect accuracy: then a third sound is produced which serves as a regulator to the ear and to the position of the fingers. This true intonation of double strings once acquired will extend to all parts of the violin. In future examples each exercise will be prolonged until the instrument is in full vibration, and till the sound of the open string, indicated by small notes, can be distinctly heard.

EXAMPLES.

ÉTUDES

POUR LA JUSTESSE DANS LES DOUBLES CORDES.

La justesse d'intonation dans les doubles cordes exige un sentiment exquis de l'harmonie. Pour arriver à cette précieuse qualité, il faut se familiariser d'abord avec les tierces et les sixtes, qui sont consonnantes avec les cordes à vide sol et ré. Ces cordes basses ne sont mises en vibration que lorsque l'accord supérieur est attaqué avec la plus parfaite justesse. Alors, il se produit un troisième son, qui sert de régulateur à l'oreille et à la direction des doigts. Cette justesse des doubles cordes, une fois acquise, s'étendra sur tous les autres accords du Violon. Dans les exemples ci-après, on prolongera chacun des exercices jusqu'à ce que l'instrument soit mis en pleine vibration, et que l'on entende distinctement le son des cordes à vide, indiquées par les petites notes.

EXEMPLES.

MELODY.

in double strings.

MELODIE.

En doubles Cordes.

79

Royal
Academy
of Music
Library

Métr. ♩ = 84.

Andantino.

p

mf

f

mf

f

mf

f

mf

THE STACCATO OR HEAVY STROKE OF THE BOW.

The *Staccato* is produced by rapid strokes which leave an interval between every two notes; it is made with a long bow and at a certain distance from the bridge which gives roundness of tone.

The pupil must clearly mark the beginning of each note by leaving the bow without pressure at each rest. This *staccato* stroke is suitable to movements in semiquavers, *Moderato*, and is made chiefly from near the middle of the bow.

It is employed in grand and majestic passages in concertos, especially in such as require the bow to jump from one string to another.

DU DETACHE COUPÉ OU MAT.

Ce détaché se produit par des coups rapides, qui laissent un intervalle entre chaque note; il se fait avec étendue et à une certaine distance du chevalet, ce qui lui donne de la rondeur.

Il faut marquer avec netteté le début de la note, en laissant la baguette sans pression à chaque point d'arrêt. Ce détaché qui convient au mouvement des doubles croches du *Moderato*, se fait largement vers le milieu de l'archet.

Il s'emploie dans les traits grands et majestueux des concertos, surtout dans les passages où l'archet saute d'une corde à une autre.

EXAMPLE. EXEMPLE.

Mét: ♩ = 100.

STUDY.

Moderato.

THE MARTELLATO.

The stroke of the Bow called „Martellato“ only differs from the preceding in its length. It is made towards the point in little strokes from the wrist: they must be quick, and pushed from A to B.



DU MARTELLE.

Le coup d'archet martelé ne diffère, du précédent que par son étendue. Il se fait vers la pointe en petits coups de poignet vifs et serrés du point A au point B.



STUDY.

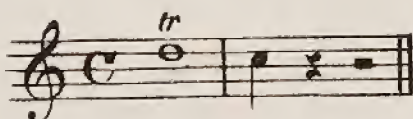
Métr. ♩ = 84.

Moderato.

On Shakes, Chain-Shakes, Transient-Shakes, and Mordants.

Shakes are the alternate sound of two adjoining notes a tone or a semitone apart, which brings about an harmonious and melodious repose.

They are written in the following manner:



When the notes are a tone apart the shake is called major; when only a semitone minor.

The shake is prepared in four ways;

1. *by beginning with the note over which the sign is placed;*
2. *by the note next above it;*
3. *by the note below;*
4. *by two notes below.*

EXAMPLES. EXEMPLES.

ON TERMINATIONS.

In the same manner the shake is brought to a close in four different ways;

1. *by a note added at the end of the beat;*
2. *by two notes;*
3. *by three notes;*
4. *by four notes.*

EXAMPLES. EXEMPLES.

It is impossible to point out absolutely the use of these different terminations. The taste of the pupil must guide him in putting them always into close relationship with the music in hand, simple in simple music, and more complicated according as the melody bears more or less ornamentation.

Des Cadences, des Trilles, des Brisés et des Mordants.

On appelle cadence le battement alternatif de deux notes conjointes d'un ton ou d'un demi-ton, qui amènent un repos mélodique et harmonique.

Il s'indique de la manière suivante:

Le battement d'un ton s'appelle cadence majeure; celui d'un demi-ton cadence mineure.

La cadence se prépare de 4 manières.

La 1^{ère} en commençant la cadence par la note sur laquelle elle est marquée.

La 2^{ème} par la note supérieure.

La 3^{ème} par une note inférieure.

Et la 4^{ème} par deux notes inférieures.

DES TERMINAISONS.

On termine de même la cadence de 4 manières principales.

La 1^{ère} se fait par une note ajoutée à la fin du battement.

La 2^{ème} par deux notes.

La 3^{ème} par trois notes.

Et enfin la 4^{ème} par quatre notes.

On ne saurait indiquer d'une manière absolue l'emploi de ces diverses terminaisons. C'est au goût de l'exécutant à les mettre toujours en rapport avec le caractère du chant, pour ne pas faire de contre sens simples dans la musique simple, et plus compliquées selon que la mélodie comporte plus ou moins d'ornementations.

Andantino.

EXAMPLES.
EXEMPLES.

THE CHAIN SHAKE.

Those shakes which succeed each other without an harmonious close are called chain-shakes.

DES TRILLES.

Les cadences qui se succèdent sans un repos harmonique s'appellent trilles.

EXAMPLES.
EXEMPLE.

When they succeed each other very rapidly they may be made without either preparation or termination.

Les trilles qui se succèdent plus rapidement peuvent se faire sans préparation ni terminaison.

EXAMPLES.
EXEMPLE.

THE SHORT-SHAKE OR BROKEN-NOTE.

The Short-Shake is made without either preparation or termination.

DES BRISÉS.

Les trilles de plus courte durée qui se font sans préparation ni terminaison s'appellent brisés.

LAFONT 2^e CONCERTO.

EXAMPLES.
EXEMPLE.

THE MORDANT.

The shake over short notes, still move hurried, is called the Mordant.

DES MORDANTS.

Plus serré encore et sur des notes brèves, le trilles s'appelle mordant.

EXAMPLES.
EXEMPLE.

ÉTUDE.

Royal
Academy
of Music
Library

Métr: ♩ = 80.

Moderato.

The musical score is written for piano and violin. The piano part is in the lower register, often using the left hand for complex passages and the right hand for accompaniment. The violin part is in the upper register, featuring many trills and melodic lines. The tempo is marked 'Moderato' and the meter is common time (C). The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into several systems, each with two staves. The first system includes the tempo and meter markings. The second system shows the beginning of the piece. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system introduces a triplet in the piano part. The fifth system features more trills in the violin part. The sixth system is marked '1^{re} Lage.' and '4^{re} Pos.' and shows a change in the piano part. The seventh system continues the piece. The eighth system shows the final measures of the piece, ending with a double bar line.

1^{re} Lage.
4^{re} Pos.

THE ELASTIC OR REBOUNDING STROKE OF THE BOW.

In this stroke the bow leaves the string after each note by an elastic impulsion from the wrist. This stroke is made between the first and the second third of the hair of the bow in moderate movements.

The bow must be held with the fore-finger, the third finger, and the thumb.

As the stroke becomes faster, lighter, and one draws nearer to the point of the bow, the third finger naturally leaves the bow or rod, so that when the end of the hair is nearly reached the bow is only held by the forefinger and the thumb. The fingers which are not holding the rod must not separate from it, in order that a natural and graceful position of the hand may be maintained.

DU DÉTACHÉ

REBONDISSANT OU ÉLASTIQUE.

Dans ce détaché, l'archet quitte la corde après chaque note par une impulsion élastique du poignet. Ce détaché se fait entre le 1^{er} et le 2^e tiers du crin dans les mouvements modérés.

On doit soutenir l'archet avec l'index, l'annulaire et le pouce.

Au fur et à mesure que le *détaché* devient plus accéléré, plus léger et qu'on approche naturellement de la pointe, l'annulaire quitte insensiblement la baguette, de sorte que lorsqu'on arrive vers l'extrémité du crin, l'archet n'est plus soutenu que par l'index et le pouce. Les doigts qui ne tiennent pas la baguette ne doivent point s'en éloigner, afin de conserver à la main une position naturelle et gracieuse.

Métr. ♩ = 96.

Moderato.

ÉTUDE.

Métr. ♩ = 152.

Presto.

2^e Corde.

This page of musical notation, page 87, contains eight systems of music. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *cresc.* (crescendo) and *2e Corde* (second string) are present. The notation is complex, with many beamed notes and slurs. The page is numbered 87 in the top right corner, and there is a circular library stamp that reads "Musical Academy Library".

OF CHORDS.

The chords we wish to speak of here are not made up of notes struck simultaneously, but energetic articulations such as serve to terminate a piece. It is an acknowledged principle in all instruments that in order to obtain the desired clearness and strength all chords must be played a little arpeggio. It may be noticed that upon the Pianoforte, for instance, several notes struck at the same time do not produce nearly as brilliant a sound as when a small interval is put between them, however small that interval may be. This way of producing chords, the only good one in our opinion, must be especially applied to the Violin. It would be impossible to attack three strings, much less four, simultaneously without spoiling the chord, as we should thereby destroy that roundness and softness which should always accompany vigour. All the energy of the chord must bear upon its highest note and form the time of the measure, so that the lower notes can only be, as it were the preparation. The strength of the sound, in the following exercises, is shown by the size of the note.

Use on each of these chords all the first third of the bow, then raise it quickly and with strength in order to give all freedom of vibration to the strings.

DES ACCORDS.

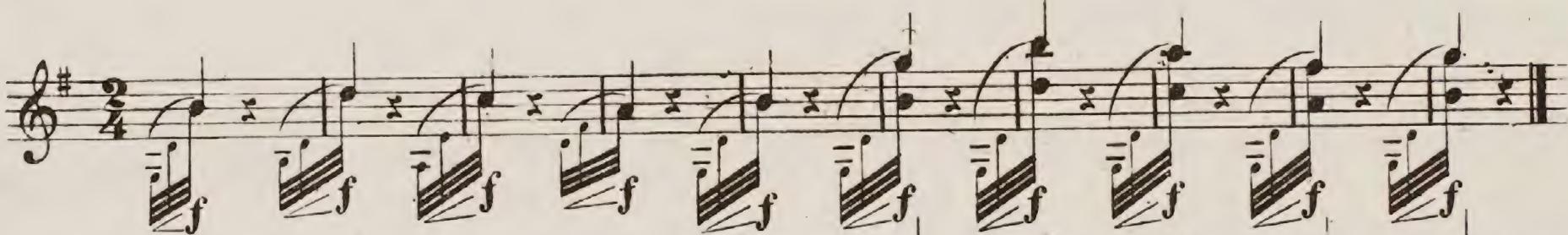
Les accords dont nous voulons parler ici ne sont pas des notes simultanées pour faire de l'harmonie soutenue, mais des articulations énergiques, comme celles qui servent de terminaison à un morceau. Il est un principe reconnu pour tous les instruments: C'est que les accords doivent être quelque peu arpégés, pour en obtenir la clarté et la force voulues. En effet, il est à remarquer que sur le piano, par exemple, plusieurs notes frappées ensemble ne produisent pas, à beaucoup près, un effet aussi brillant qu'en mettant entr'elles un petit intervalle, quelque minime qu'il soit.

Cette manière de produire les accords, la seule bonne à notre avis, doit être surtout appliquée au Violon. Il serait impossible d'attaquer simultanément trois cordes, et à plus forte raison quatre, sans écraser l'accord, ce qui lui ôterait cette rondeur et ce moëlleux, qui doivent toujours accompagner la vigueur. Toute l'énergie de l'accord doit porter sur la note la plus élevée et former le temps fort de la mesure, de telle sorte que les notes les plus basses n'en soient, pour ainsi dire, que la préparation.

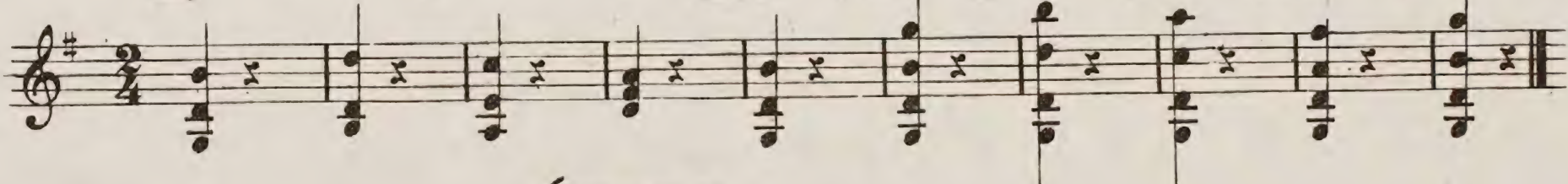
La force du son est indiquée ci-dessous par la grosseur de la note.

Employez sur chacun de ces accords tout le premier tiers de l'archet, et enlevez-le avec force et vivacité pour laisser aux cordes toute leur liberté de vibration.

Manner of Playing.
Manière d'Exécuter.

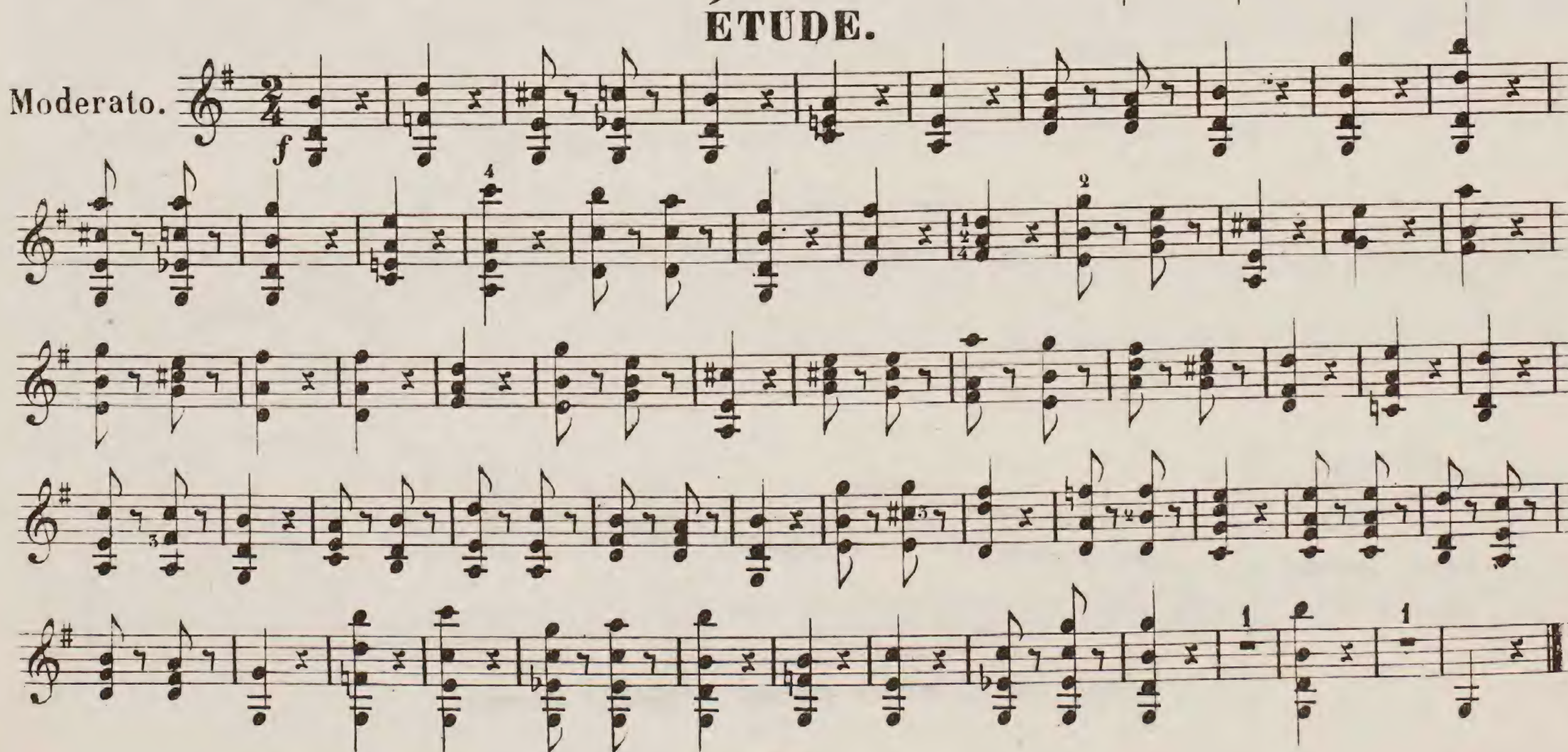


Manner of Writing.
Manière de l'Ecrire.



ÉTUDE.

Moderato.



Variation on the preceding Study.

Variante sur la précédente Étude.

89

Métr. ♩ = 80.

Andante.

f

dolce.

The musical score is written for piano and consists of eight measures. It begins with a piano introduction marked 'f' (forte) and 'dolce.' (soft). The tempo is marked 'Andante.' and the metronome indication is 'Métr. ♩ = 80.'. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first measure is marked with a piano introduction. The second measure is marked with a piano introduction. The third measure is marked with a piano introduction. The fourth measure is marked with a piano introduction. The fifth measure is marked with a piano introduction. The sixth measure is marked with a piano introduction. The seventh measure is marked with a piano introduction. The eighth measure is marked with a piano introduction.

ON GLIDING STROKES OF THE BOW.

Rigorous equality in a succession of slurred notes is the end to be aimed at. In order to succeed, all interruption in changing the bow must be avoided.

It is better to accent, ever so little, the note which begins a stroke than to give the final note unsteadily, as we have explained in the article on sustained sounds in Part 1.

Example.



In the different combinations of strokes, gliding or detached, care must be taken to keep to the middle of the bow. Thus the pupil will not be taken unawares, a thing likely to happen were the point or the end of the bow employed.

EXERCISE.

Diverse combinations of the strokes of the bow applied to Sextuplets and to Triplets.



DES COUPS D'ARCHET COULÉS.

La rigoureuse égalité dans une succession de notes coulées est le but qu'il faut atteindre. Pour y parvenir, il faut éviter toute interruption aux changements d'archet.

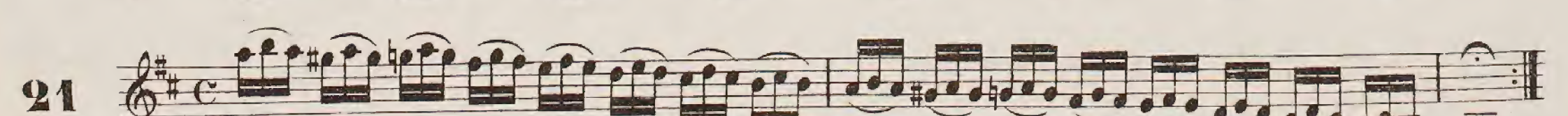
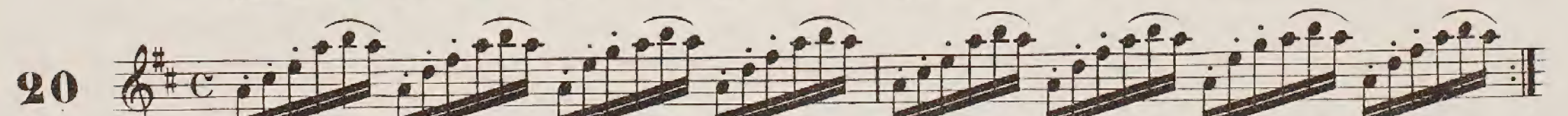
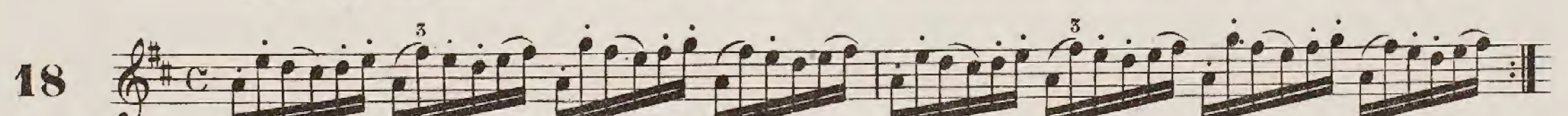
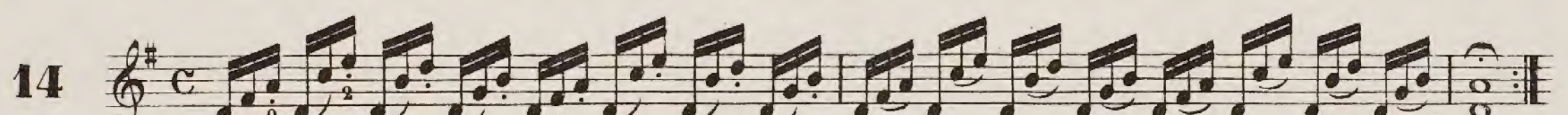
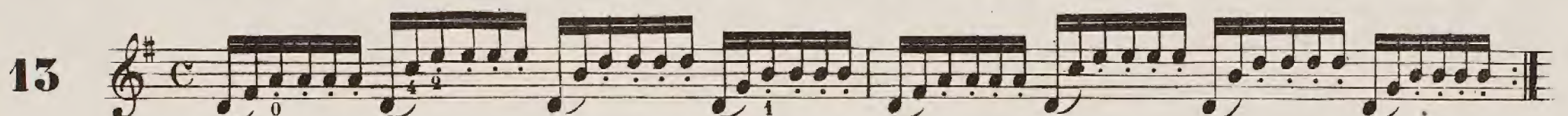
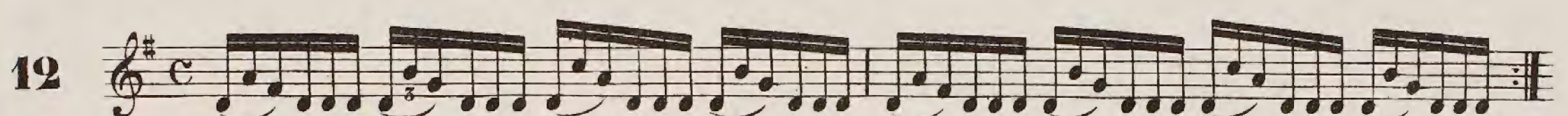
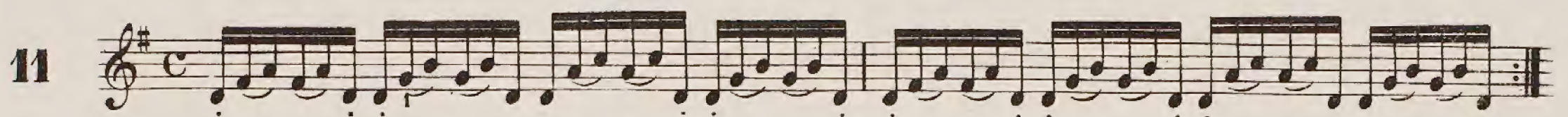
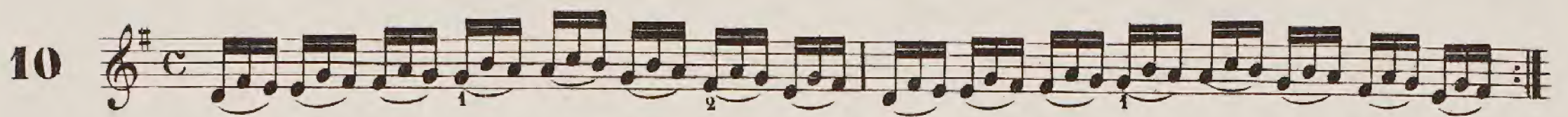
Il vaut mieux accentuer, quelque peu que ce soit, la note qui commence un coup d'archet que de donner une secousse à celle qui le termine, ainsi que nous l'avons expliqué à l'article des sons soutenus dans la première partie.

EXEMPLE.

Dans les diverses combinaisons de coups d'archet coulés et détachés, il faut avoir soin de conserver le milieu de l'archet. On évitera par là d'être pris au dépourvu ce qui arriverait en laissant gagner, soit la pointe, soit le talon.

EXERCICES.

Diverses combinaisons de coups d'archet appliquées aux Sextelets et Triolets.



STUDY
or application of
the preceding exercises.

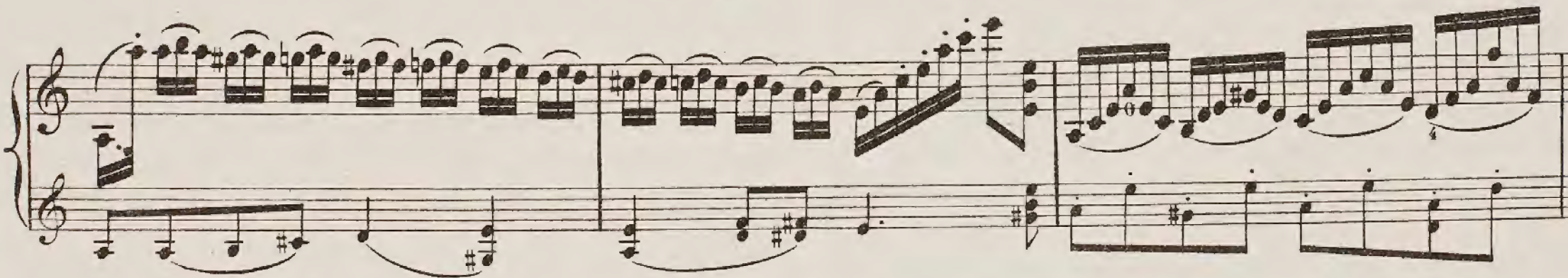
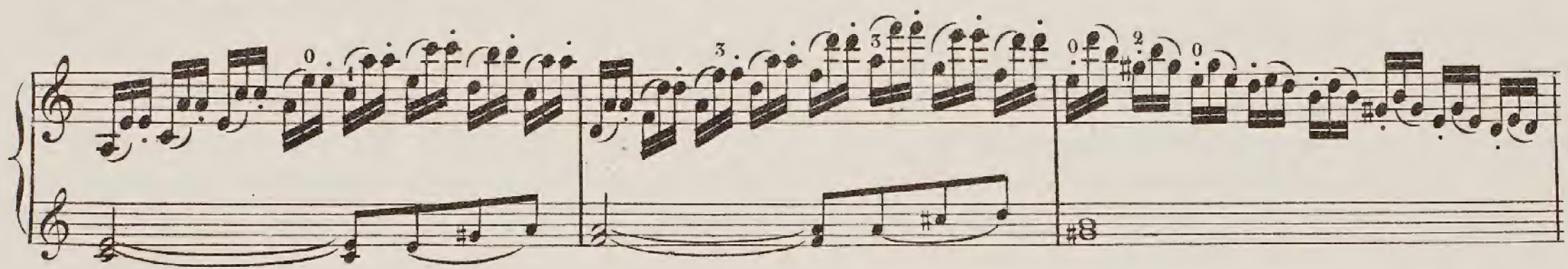
ÉTUDE
ou application des
exercices qui précèdent.

Royal
Academy
of Music
Library

Métr. ♩ = 88.


Moderato.

The musical score is written for piano and consists of six systems. The first system begins with a tempo marking 'Métr. ♩ = 88.' and a dynamic marking 'p pizz.'. The notation includes various musical techniques such as sixteenth-note runs, triplets, and arpeggiated figures. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

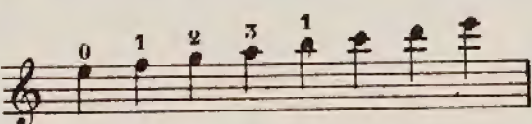


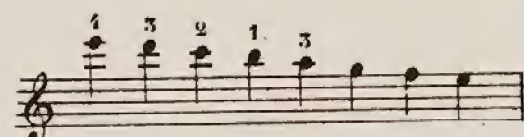
Of the two series just noticed, the most convenient, and the most common is that of uneven Positions, the reason of which will be easily understood. It begins at the commencement or end of the handle by the first position, passing afterwards to the third, thus the hand finds a resting place which settles the violin firmly against the neck, and by its firmness makes the intonation sure. However, it is well to make one's self familiar with the even Positions, because the nature of the music often compels the performer to stand as will be explained farther on.

The passage between two adjoining Positions, as from the 1st to the 2^d, is made by gliding the finger from the

first note to the second. EXAMPLE.  but if

two positions have to be crossed, as from the 1st to the 4th the first finger must be used after the third.

EXAMPLE.  and the re-

verse in descending. EX: 

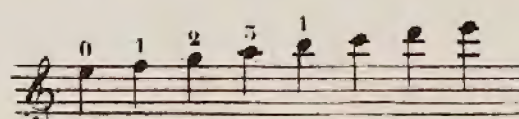
In every change of position in scale-playing we must always prefer the interval of a semitone to a tone because the hand has less to move. Still this is not an absolute rule, but only a matter of preference; because it is not possible always to conform to it.

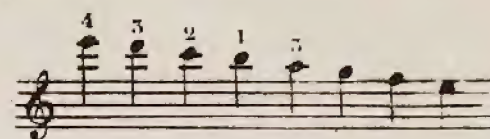
Des deux séries dont nous venons de parler, la plus commode et la plus en usage est celle des positions impaires; on en comprendra aisément la raison. D'abord, elle débute au commencement du manche par la première position, passant en suite à la 3^e; la main trouve un point d'appui qui raffermi le Violon contre le cou, et par sa fermeté assure la justesse d'intonation. Quoiqu'il en soit, il est bon de se familiariser avec les Positions paires, où souvent la nature du passage oblige de stationner ainsi que nous l'expliquons plus loin.

Le passage entre deux positions conjointe, comme de la 1^{re} à la 2^e, se fait en glissant le doigt sur deux notes

voisines. EXEMPLE.  mais si l'on franchit

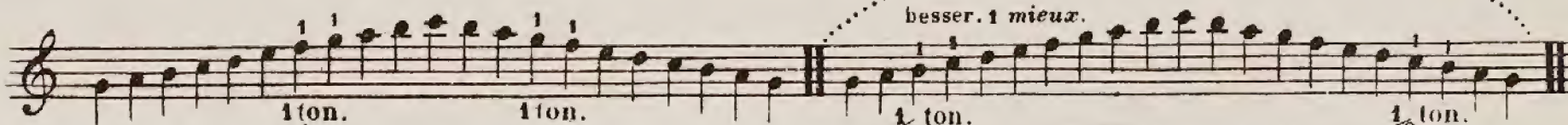
deux positions, comme de la 1^{re} à la 4^e, on passera le 1^{er}

doigt après le 3^{me} EXEMPLE. 

et l'inverse en descendant. EX: 

Dans tous les changements de position de la gamme, on choisira toujours de préférence l'intervalle d'un $\frac{1}{2}$ ton à celui d'un ton, la main ayant moins de mouvement à faire. Toutefois cette observation n'est point une règle absolue, mais une préférence, car il n'est pas toujours possible de s'y conformer.

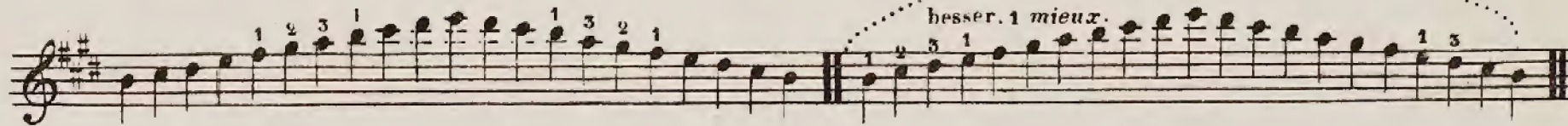
From the 1st to the 2^d
De la 1^{re} à la 2^{me}



From the 1st to the 3^d
De la 1^{re} à la 3^{me}



From the 1st to the 4th
De la 1^{re} à la 4^{me}



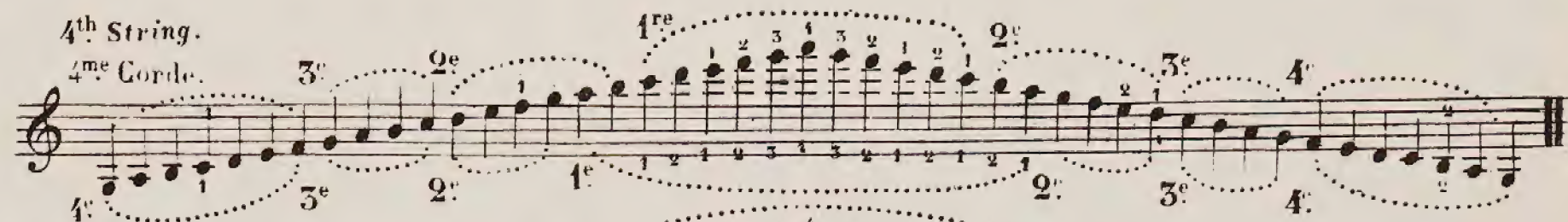
In scales of great extent it is better to divide the changes of position among several strings than to make them upon one only.

Both fingerings shown in the following examples are alike good.

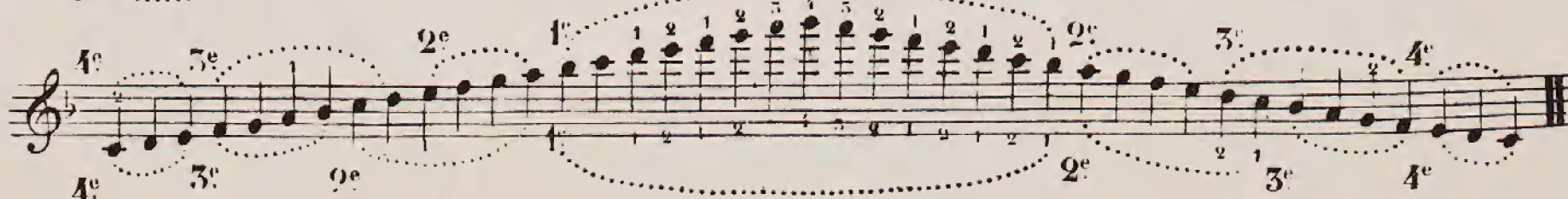
Dans les gammes d'une grande étendue, il vaut mieux répartir les changements de position sur plusieurs cordes que de les faire sur une seule.

Les deux doigtiers indiqués dans les exemples suivants sont également bons.

Uneven Position.
Position impaire.



Even Position.
Position paire.



By this division we avoid changing position more than twice on the same string. These two consecutive movements being the greatest difficulty in the fingering of the scales we introduce them here as preparatory exercises. By practising these scales ascending and descending an octave upon the same string with care and in all the keys the pupil will soften the difficulties of shifting.

A second fingering will be found which violinists often make use of descending, especially in shifting from the 7th to the 3^d position. It consists in placing the 4th finger immediately after the 1st, which occasions only one movement of the hand, and which often simplifies difficulties in quick scales.

Par cette répartition, on évite de changer de position plus de deux fois sur la même corde. Ces deux mouvements consécutifs étant la plus grande difficulté du doigté des gammes, nous les exposons ici comme exercices préparatoires. Travaillées avec soin et dans tous les mouvements, ces gammes d'une octave, ascendantes et descendantes sur la même corde, appaîtront les difficultés du démanché.

On trouvera en descendant un second doigtier que les violonistes mettent souvent en pratique, surtout de la 7^{me} à la 3^e Position. Il consiste à placer le 4^{me} doigt immédiatement après le 1^{er}, ce qui n'occasionne qu'un seul mouvement de la main et simplifie souvent la difficulté dans les gammes rapides.

The musical score is organized into four systems, each corresponding to a string and containing six scales (three major and three minor keys). The scales are written in C major and C minor for each string, with the key signature and name in French and English.

- 4th String. 4^e Corde.**
 - A MAJOR. LA MAJEUR.
 - A MINOR. LA MINEUR.
 - G MAJOR. UT MAJEUR.
 - G MINOR. UT MINEUR.
 - E MAJOR. MI MAJEUR.
 - E MINOR. MI MINEUR.
- 3^d String. 3^e Corde.**
 - G MAJOR. SOL MAJEUR.
 - G MINOR. SOL MINEUR.
 - B MAJOR. SI MAJEUR.
 - B MINOR. SI MINEUR.
 - D MAJOR. RÉ MAJEUR.
 - D MINOR. RÉ MINEUR.
- 2^d String. 2^e Corde.**
 - F# MAJOR. FA# MAJEUR.
 - F# MINOR. FA# MINEUR.
 - A MAJOR. LA MAJEUR.
 - A MINOR. LA MINEUR.
- 1st String. 1^{re} Corde.**
 - A MAJOR. LA MAJEUR.
 - A MINOR. LA MINEUR.

These scales must be played both staccato and legato, and in all times. It will be remarked that each scale has two kinds of fingering, the one above, the other below, which may be used according to choice.

On travaillera ces gammes en coups d'archet de tachés et coulés et dans tous les mouvements. On remarquera qu'à chaque gamme il y a deux doigts au choix, indiqués au dessus et en dessous des notes.

The page contains twelve numbered musical scales, each on a single staff in treble clef. The scales are as follows:

- Scale 1:** Key of C major (one sharp), common time. Notes: C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5 (up), C5-B4-A4-G4-F4-E4-D4-C4 (down). Fingerings: 1-2-3-4-5-6-7-8 (up), 8-7-6-5-4-3-2-1 (down).
- Scale 2:** Key of D major (two sharps), common time. Notes: D4-E4-F#4-G4-A4-B4-C5 (up), C5-B4-A4-G4-F#4-E4-D4 (down). Fingerings: 1-2-3-4-5-6-7-8 (up), 8-7-6-5-4-3-2-1 (down).
- Scale 3:** Key of E major (three sharps), common time. Notes: E4-F#4-G#4-A4-B4-C5 (up), C5-B4-A4-G#4-F#4-E4 (down). Fingerings: 1-2-3-4-5-6-7-8 (up), 8-7-6-5-4-3-2-1 (down).
- Scale 4:** Key of F major (one flat), common time. Notes: F4-G4-A4-Bb4-C5 (up), C5-B4-A4-G4-F4 (down). Fingerings: 1-2-3-4-5-6-7-8 (up), 8-7-6-5-4-3-2-1 (down).
- Scale 5:** Key of G major (two sharps), common time. Notes: G4-A4-B4-C5 (up), C5-B4-A4-G4 (down). Fingerings: 1-2-3-4-5-6-7-8 (up), 8-7-6-5-4-3-2-1 (down).
- Scale 6:** Key of A major (three sharps), common time. Notes: A4-B4-C5 (up), C5-B4-A4 (down). Fingerings: 1-2-3-4-5-6-7-8 (up), 8-7-6-5-4-3-2-1 (down).
- Scale 7:** Key of B major (four sharps), common time. Notes: B4-C5 (up), C5-B4 (down). Fingerings: 1-2-3-4-5-6-7-8 (up), 8-7-6-5-4-3-2-1 (down).
- Scale 8:** Key of C major (no sharps or flats), common time. Notes: C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5 (up), C5-B4-A4-G4-F4-E4-D4-C4 (down). Fingerings: 1-2-3-4-5-6-7-8 (up), 8-7-6-5-4-3-2-1 (down).
- Scale 9:** Key of D major (two sharps), common time. Notes: D4-E4-F#4-G4-A4-B4-C5 (up), C5-B4-A4-G4-F#4-E4-D4 (down). Fingerings: 1-2-3-4-5-6-7-8 (up), 8-7-6-5-4-3-2-1 (down).
- Scale 10:** Key of E major (three sharps), common time. Notes: E4-F#4-G#4-A4-B4-C5 (up), C5-B4-A4-G#4-F#4-E4 (down). Fingerings: 1-2-3-4-5-6-7-8 (up), 8-7-6-5-4-3-2-1 (down).
- Scale 11:** Key of F major (one flat), common time. Notes: F4-G4-A4-Bb4-C5 (up), C5-B4-A4-G4-F4 (down). Fingerings: 1-2-3-4-5-6-7-8 (up), 8-7-6-5-4-3-2-1 (down).
- Scale 12:** Key of G major (two sharps), common time. Notes: G4-A4-B4-C5 (up), C5-B4-A4-G4 (down). Fingerings: 1-2-3-4-5-6-7-8 (up), 8-7-6-5-4-3-2-1 (down).

ÉTUDE.

Royal
Academy
of Music

Allegro moderato.

Metr. ♩ = 120.

f

The musical score is written for piano and consists of seven systems. Each system has a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro moderato' with a metronome indication of 120 beats per minute. The first system begins with a forte ('f') dynamic. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 0. A circular library stamp from the Royal Academy of Music is located in the upper right corner of the page.

SEQUENCES, OR LADDERLIKE PASSAGES.

By Sequences, or Ladder-like passages we mean series of notes of a particular pattern ascending or descending upon one or more strings. In these a regular fingering must be employed as far as possible, so that they may be identical among themselves, and may present that equality and accent which make up their beauty.

DES GROUPES ÉCHELONNÉS.

Nous entendons par groupes échelonnés des formules semblables de notes qui montent ou descendent sur une ou plusieurs cordes. On emploiera pour ces formules, autant que possible, un doigté régulier, afin qu'elles soient identiques entr'elles et conservent cette égalité qui en fait la beauté et l'accent.

In order to preserve to this kind of stroke a perfect equality, and to avoid hearing the change of hand, it is sufficient to make the change of position coincide with the stroke of the bow.

Pour conserver à ce genre de trait une égalité parfaite et éviter de faire entendre le déplacement de la main il suffit de faire coïncider le changement de position avec celui du coup d'archet.

STUDY.

Royal
Academy
of Music

Allegro moderato.

Métr: ♩ = 126.

2^d String.
2^e Corde.

p

pizz.

arco.

f

dolce.

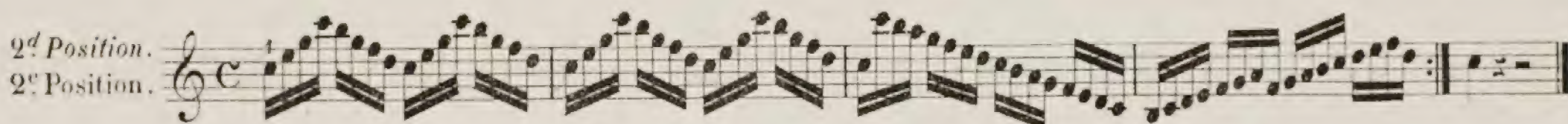
2^d String.
2^e Corde.

FIXED STROKES.

Those strokes which are made in the same position we call fixed strokes.

Every key has one proper position, and reciprocally, every position has its proper key: it is that in which the first finger, placed upon the second string forms an octave with the little finger when placed upon the first string.

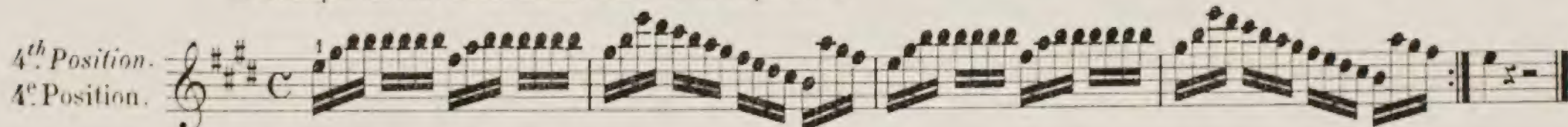
Thus the 2^d Position is specially adapted to the key of C and its relatives; the 3^d to the key D; the 4th to E; the 5th to F; the 6th to G; and the 7th to A. This remark will be sufficient to enable the pupil to find, at first sight, the position necessary for any passage having a compass of sixteen notes. The highest note in the passage gives the first hint. The 1st finger, which forms as it were the point or peg of the position by marking its tonic and superior and inferior fifths helps to understand it. Thus the example in C which follows considered under the conditions just explained indicates 2^d Position.



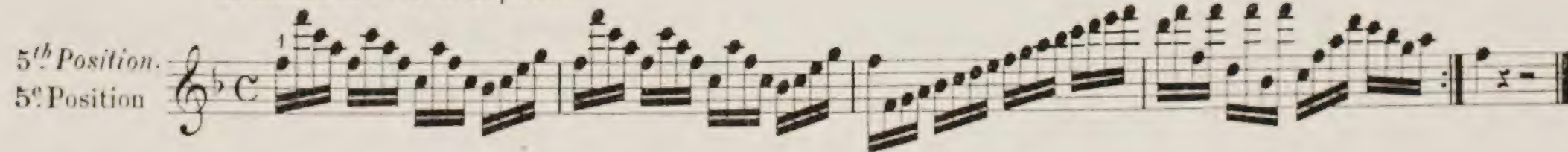
In the same way the character of this passage indicates 3^d Position.
De même le caractère du trait qui suit indique la 3^e position.



The following example in E gives the idea of 4th Position.
L'Exemple suivant en Mi donne l'idée de la 4^e position.



The following in F of the 5th Position.
Le suivant en Fa de la 5^e position.



ON EXTENSIONS.

Extension is the moving of a finger in order to reach a note beyond the position which we are using.

They are of two kinds: superior extension, which is made with the little finger; and inferior extension, which is made with the first finger. Both are often used in order to avoid a change of position or string.

DES TRAITS FIXES.

Nous appelons traits fixes ceux qui se font dans la même position.

Chaque tonalité à une position qui lui est propre et réciproquement chaque position une tonalité qui lui est particulière. C'est celle dont la tonique est au 1^{er} doigt sur la 2^{de} corde et qui forme octave avec le petit doigt sur la chanterelle.

Ainsi la 2^e position convient surtout au ton d'Ut et à ceux qui lui sont relatifs, la 3^e au ton de Ré, la 4^e au ton de Mi, la 5^e au ton de Fa, la 6^e au ton de Sol, la 7^e au ton de La. Cette observation suffit pour aider l'élève à trouver, du premier coup d'œil, la position des traits qui sont renfermés dans l'espace de 16 notes. La note la plus élevée du trait sert d'abord de premier indicateur. Le 1^{er} doigt, qui forme pour ainsi dire le sillet de cette position, en marquant sa tonique et ses deux quintes supérieure et inférieure, aide à la faire comprendre. Ainsi l'exemple en Ut qui suit se trouvant dans les conditions que nous venons d'expliquer indique la 2^e position.

DES EXTENSIONS.

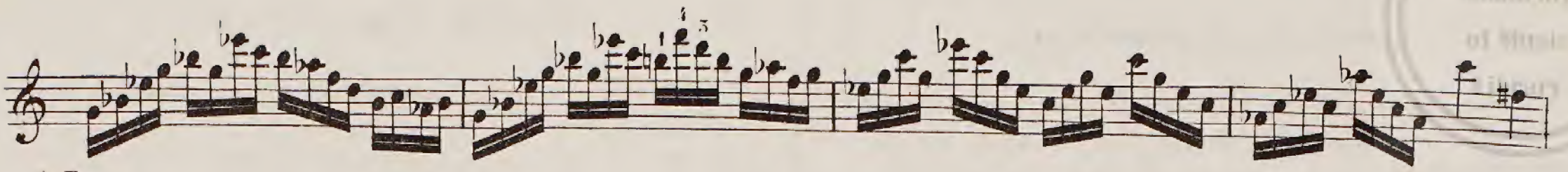
L'extension est un écart d'un doigt pour atteindre une note en dehors de la position où l'on se trouve. Il y en a de deux espèces: l'extension supérieure qui se fait du petit doigt. Et l'extension inférieure qui se fait du 1^{er} doigt. Ce qui se pratique souvent pour éviter de changer de corde ou de position.

EXAMPLES OF THE USE OF BOTH EXTENSIONS.

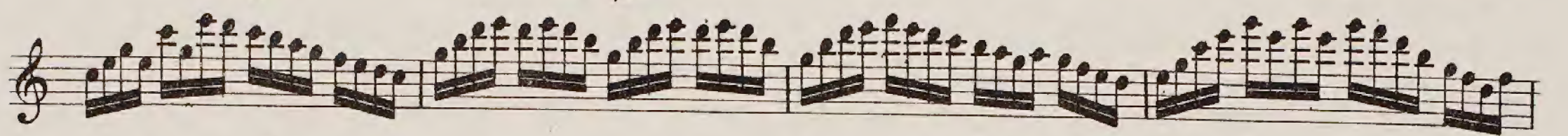
EXEMPLES OU EMPLOI DES DEUX EXTENSIONS.

Extension of the 4th finger.
Extension du 4^e doigt.

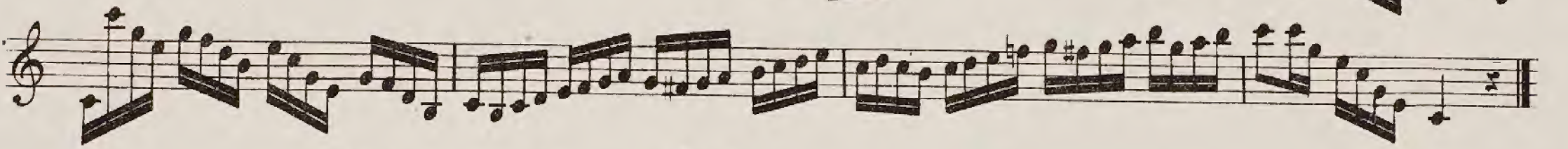
2^d Position.
2^e Position.



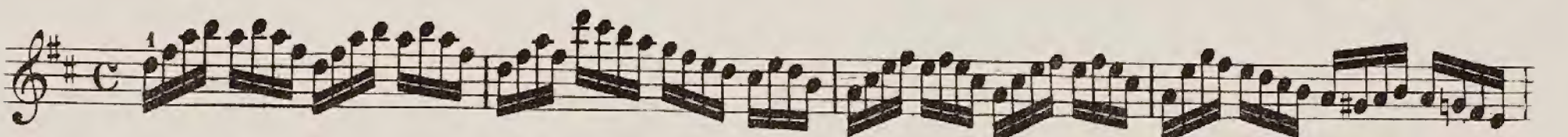
6^e Pos.



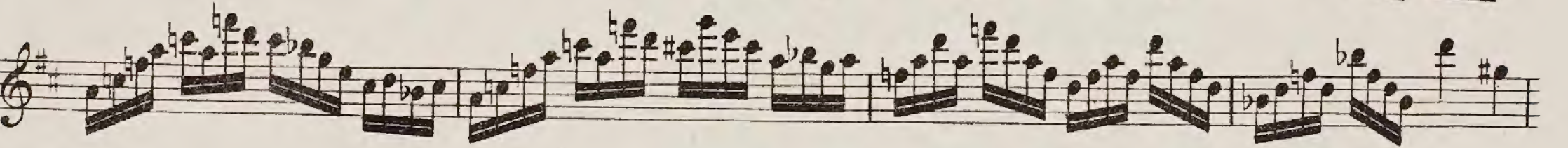
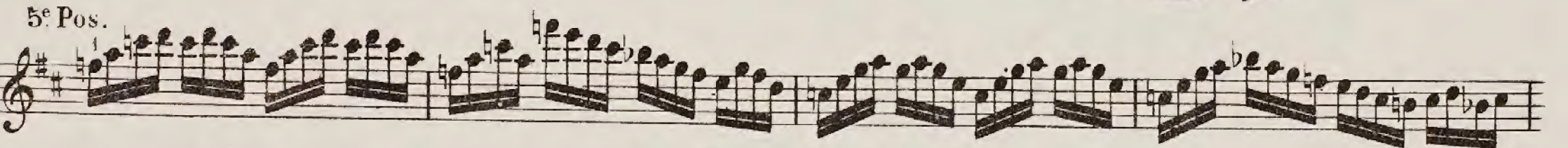
2^e Pos.



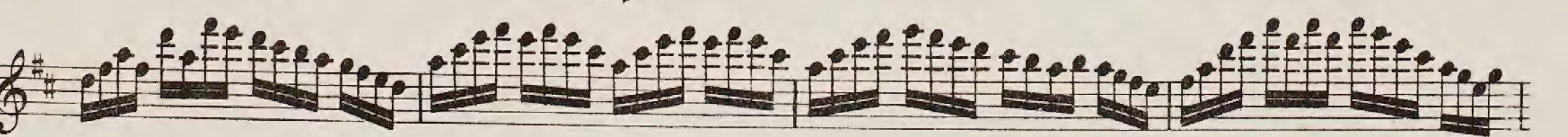
3^e Position.



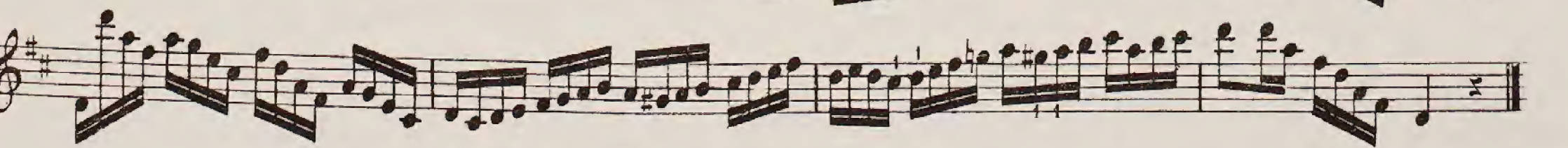
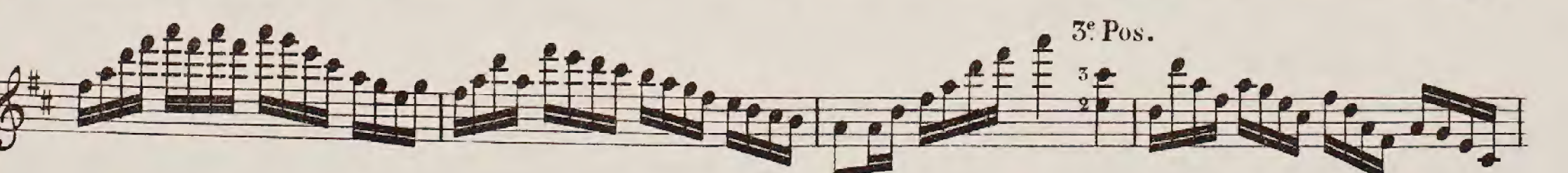
5^e Pos.



7^e Pos.



3^e Pos.



PARALLEL FINGERING.

We call by the name of parallel fingering the fingering applied to those scales where the hand changes position at every note, as in double scales both diatonic and chromatic, where the two parts successively form the same interval, and where the same fingers, gliding at each degree, follow this parallel movement.

This fingering is applied to octaves, thirds, sixths, and to harmonic sounds.

We will grapple with these difficulties in due course, and will now limit ourselves to the most simple form of parallel-fingering, which will serve as a preparatory study for octave playing.

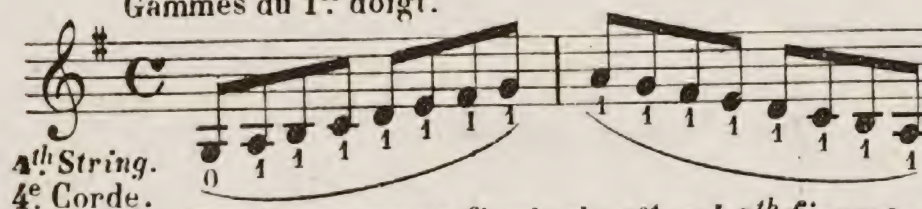
DOIGTÉS PARALLÈLES.

Nous appelons ainsi les gammes où la main change de position à chaque note; ce qui se pratique dans les gammes en doubles cordes diatoniques ou chromatiques, où les deux parties forment successivement les mêmes intervalles et où les mêmes doigts, glissant à chaque degré suivent ce mouvement parallèle.

Ce doigté s'applique aux octaves, tierces, sixtes et aux sons harmoniques.

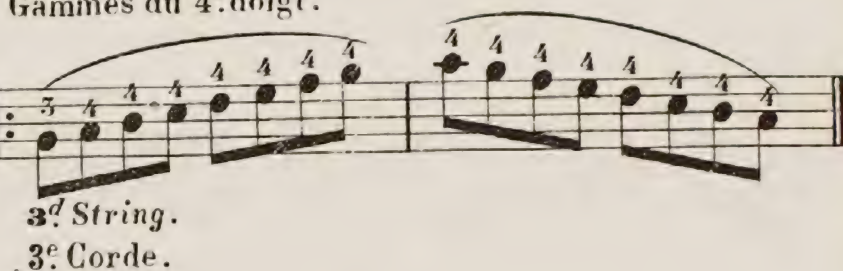
Chacune de ces difficultés viendra en son temps et nous nous contentons dans cet article de l'application la plus simple du doigté parallèle qui servira d'étude préparatoire aux octaves.

Scales for the 1st Finger.
Gammes du 1^{er} doigt.



Continue to press firmly the 1st and 4th fingers.
Soutenir avec fermeté continue le 1^{er} et le 4^e doigt.

Scales for the 4th Finger.
Gammes du 4^e doigt.



On the 3^d
and 4th Strings.

Sur la 3^e
et la 4^e corde.



On the 3^d
and 2^d Strings.

Sur la 3^e
et la 2^e corde.



On the 2^d
and 1st Strings.

Sur la 2^e
et la 1^{re} corde.



ÉTUDE.

Royal
Academy
of Music
Library

Allegro.

Métr. $\text{♩} = 120.$

The musical score is written for piano and violin. The piano part is in the left hand, and the violin part is in the right hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked Allegro, and the metronome indication is 120 beats per minute. The score consists of seven systems of staves. The piano part features a complex, flowing melody with many slurs and ties. The violin part provides a harmonic accompaniment with sustained notes and occasional melodic lines. The score ends with a double bar line and repeat dots.

CONCERTO-PASSAGESor exercise on the four
preceding fingerings.**TRAITS DE CONCERTOS**
ou application des
quatre doigts qui précèdent.Royal
Academy
of Music
Library*Fingering of the Scales.**Doigte des gammes.*

Metr. ♩ = 120.

Allegro.

The first system of musical notation for 'Fingering of the Scales' is in G major (one sharp) and common time. It consists of two staves. The upper staff contains a series of ascending and descending eighth-note scales, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 indicated above the notes. The lower staff provides harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *f* (forte) at the beginning, *p pizz.* (piano pizzicato) in the middle, and *arco.* (arco) towards the end.

The second system continues the scale exercises. It features similar ascending and descending eighth-note patterns on the upper staff, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5. The lower staff continues the accompaniment. Dynamics include *pizz.* (pizzicato) and *arco.* (arco).

*Sequence.**Groupes échelonnés.*

The 'Sequence' section consists of two systems. The first system shows 'Groupes échelonnés' (staggered groups) of eighth notes on the upper staff, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5. The lower staff has a simple accompaniment. The second system continues with similar patterns, including a *pizz.* (pizzicato) marking in the lower staff.

*Fixed Strokes.**Traits fixes.*

The 'Fixed Strokes' section consists of two systems. The first system features 'Traits fixes' (fixed strokes) on the upper staff, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5. The lower staff has a simple accompaniment. The second system continues with similar patterns, including a *dolce.* (dolce) marking in the upper staff and *arco.* (arco) in the lower staff.

*Parallel Fingering.**Doigte parallèle.*

The 'Parallel Fingering' section consists of two systems. The first system shows 'Doigte parallèle' (parallel fingering) on the upper staff, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5. The lower staff has a simple accompaniment. The second system continues with similar patterns, including a *pizz.* (pizzicato) marking in the lower staff and *arco.* (arco) in the lower staff.

*4th and 3^d Strings.**4^{me} et 3^{me} Corde.*

The '4th and 3rd Strings' section consists of two systems. The first system shows '4th and 3^d Strings' on the upper staff, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5. The lower staff has a simple accompaniment. The second system continues with similar patterns, including a *tr* (trill) marking in the upper staff and *arco.* (arco) in the lower staff.

EXERCISE

ON CHANGE OF POSITION.

In changing position the pupil must glide the finger softly and rapidly. See article in the 3^d Part.

ÉTUDE

POUR LES CHANGEMENTS DE POSITION.

Dans les changements de position, l'élève glissera le doigt avec douceur et rapidité. (Voir l'article port de voix de la 3^{me} Partie.)

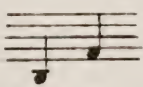

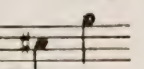
Métr. $\text{♩} = 69$.

Andante.

The musical score consists of six systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff joined by a brace. The music is in 3/4 time, indicated by the 'Métr. ♩ = 69' marking. The tempo is 'Andante'. The key signature has one flat (B-flat). The score features a variety of musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings (1, 2, 3, 4). There are also dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

EXERCISES FOR THE TRUE INTONATION OF THE FALSE FIFTH.

The diminished fifth which is made with the same finger upon two strings is called the false vis à vis, because the two notes in this interval not being opposite to each other, as in true fifths, the finger is obliged to leave its place, and on account of the quickness with which it must be done this presents one of the difficulties of intonation hardest to overcome.




See in Example A. the interval  in Example B.  in Example C. 

It happens, especially in rapid music, that this movement of the same finger not being sufficiently marked, the note on the upper string is too high, and that on the lower string too low.

The following Exercises, being carefully practised, will soon accustom the ear and fingers to this difficult intonation.

EXERCICES POUR LA JUSTESSE DANS LES FAUX VIS-À-VIS.

Nous appelons faux vis-à-vis la quinte diminuée qui se fait du même doigt sur deux cordes, parce que les deux notes de cet intervalle n'étant pas en regard comme dans la quinte juste, le doigt est forcé de se déplacer, ce qui dans la vitesse présente une des difficultés d'intonation qui résistent le plus aux élèves.

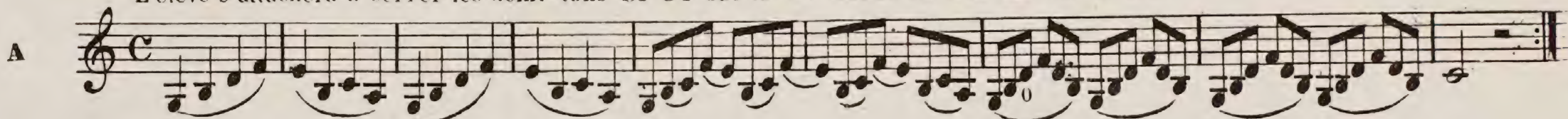
Voir dans l'exemple A ci-dessous, l'intervalle  à l'exemple B  à l'exemple C 

Il arrive, surtout dans les traits accélérés, que cet écart du même doigt n'étant pas assez marqué, la note sur la corde supérieure se trouve trop haute et celle de la corde inférieure trop basse.

Les exercices suivants étant mis en pratique avec soin habitueront rapidement l'oreille et les doigts à cette intonation difficile.

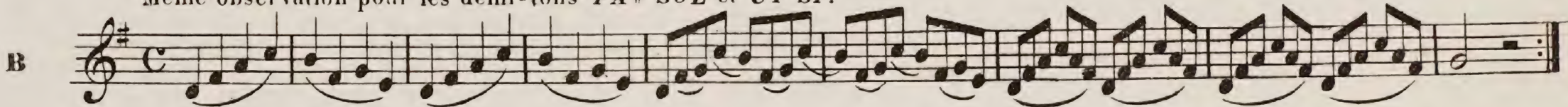
a. The pupil must take care to press the semitones B C on the 4th String, and F E on the 3^d

L'élève s'attachera à serrer les demi-tons SI UT sur la 4^{ème} corde et FA MI sur la 3^{ème}



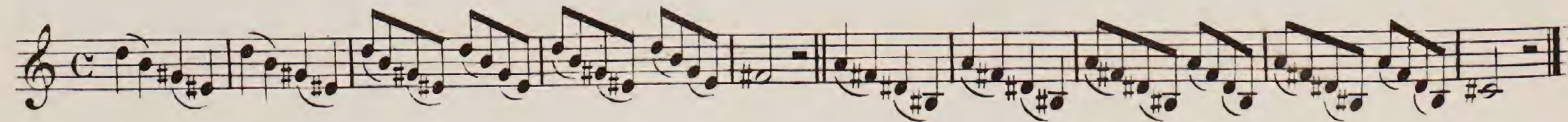
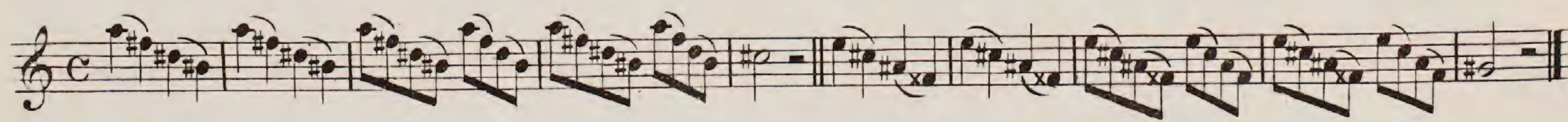
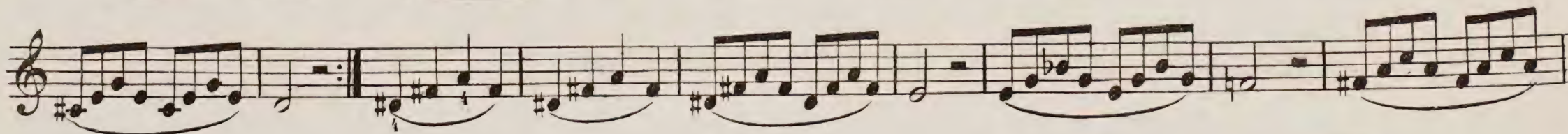
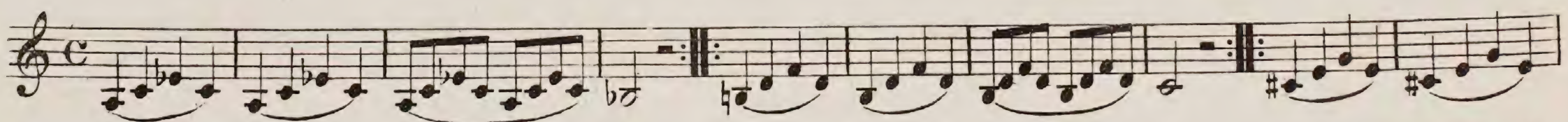
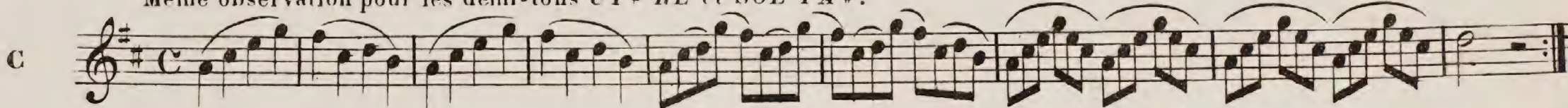
So with the semitones F# G. — C.B.

Même observation pour les demi-tons FA# SOL et UT SI.



So with the semitones C# D. — G.F#.

Même observation pour les demi-tons UT# RE et SOL FA#.



ETUDE.

No 109

Academy
of Music
Library

Métr: ♩ = 92.

Moderato.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

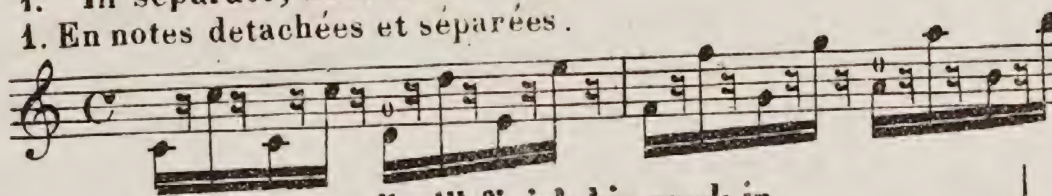
12

PARALLEL FINGERING.

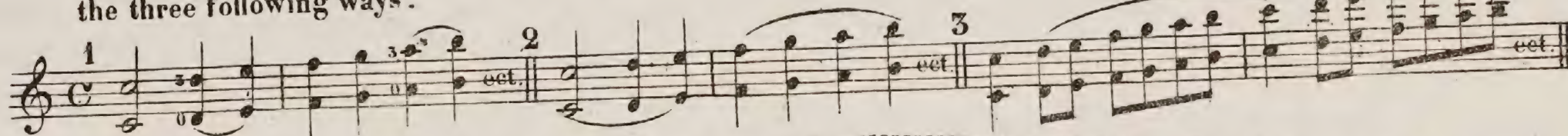
SCALES IN OCTAVES.

The true intonation of an octave depends upon the firmness and fixedness of the 1st and 4th fingers. In order to preserve both it is necessary not to isolate them by raising the two middle fingers, but to keep them close together so that the first and fourth may have a firmer resting place by contact with them. In order to make sure of the intonation of these scales the pupil will practise them in the two following ways.

1. In separate, detached notes.
1. En notes détachées et séparées.



Then the pupil will finish his work in the three following ways.



2. In notes slurred in twos.
2. En notes coulees par deux.

Enfin il terminera son travail par les trois variantes suivantes.

DU DOIGTÉ PARALLÈLE.

GAMMES EN OCTAVES.

La justesse dans les octaves dépend en partie de la fermeté et de la fixité du 1^{er} et du 4^{ème} doigts. Pour la conserver, il importe de ne pas les isoler en levant les deux doigts du milieu; mais au contraire de les tenir ramassés, afin que l'index et le 4^{ème} doigt aient un appui plus ferme par leur contact. Pour assurer l'intonation de ces gammes, l'élève les travaillera des deux manières suivantes.

11 

12 

13 

14 

15 

16 

17 

18 

19 

20 

21 

22 

23 

24 

ÉTUDE.

Royal
Academy
of Music
Library

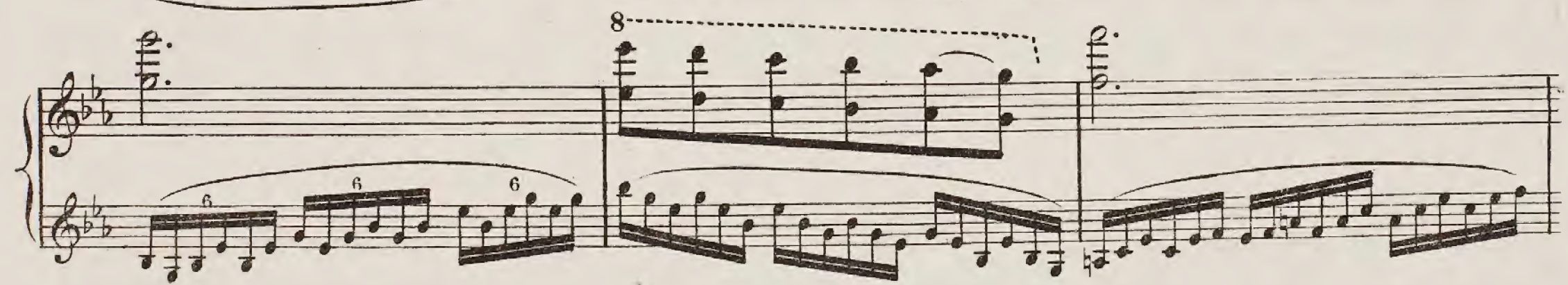
Adagio cantabile.

Métr. ♩ = 63.

espress.

p

The musical score is written for piano and consists of six systems. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Adagio cantabile' and the meter is indicated as 'Métr. ♩ = 63'. The first system includes the tempo and meter markings. The music is marked 'espress.' and 'p' (piano). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.



ETUDE.

Métr. ♩ = 80.

Andante
moderato.

The musical score is written for piano and consists of 16 measures. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante moderato.' and the metronome indication is 'Métr. ♩ = 80.' The score begins with a piano (pp) dynamic. The first system contains measures 1-4, the second system contains measures 5-8, the third system contains measures 9-12, and the fourth system contains measures 13-16. A 'rall.' (rallentando) marking appears in the 10th measure. The piece concludes with a forte (f) dynamic in the 15th measure and a piano (p) dynamic in the 16th measure. The score is printed on a single page with a circular library stamp in the upper right corner.

Four systems of musical notation for piano, each with a treble and bass staff. The music is in B-flat major and 3/4 time. The first three systems feature a continuous eighth-note melody in the treble staff and a harmonic accompaniment in the bass staff. The fourth system concludes the piece with a final cadence.

VARIANTEN.

VARIANTES.

Six systems of musical notation for piano, each with a single treble staff. The music is in B-flat major and 3/4 time. Each system presents a different melodic variation, often featuring slurs and accents. The variations are separated by double bar lines.

ON THE USE OF THE BOW ON DOTTED NOTES FOLLOWED BY A SHORT NOTE.

EXAMPLE. 

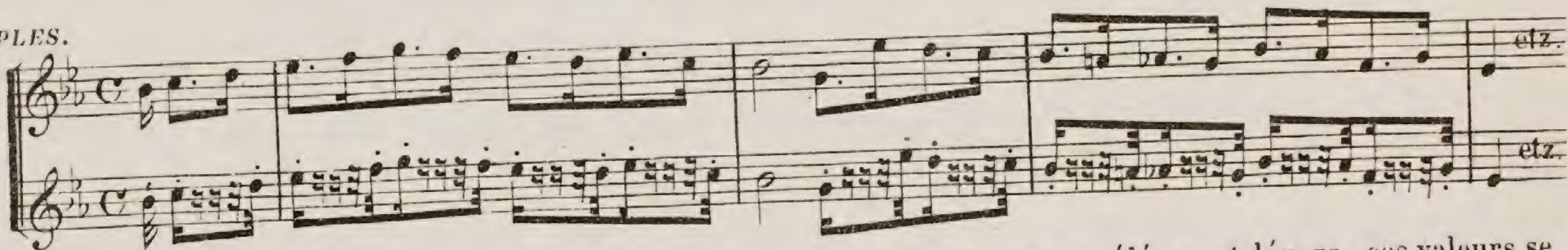
This rhythm is very important in music. It is used in movements of all kinds, but although written always in the same manner it differs in the execution according to the feeling which it describes.

Thus in slow movements and in expressive tunes the notes can preserve their indicated value; but in music of a more stirring quicker character, such as a march or a rondo, it is interpreted in quite a different way. As these different shades make part of the study of execution, we will extend them in the 3^d Part of our work in the article on Punctuation. Generally, in order to give more accent to this rhythm, a very distinct rest or silence must be made between the long note and the short one. This rest is taken from their value, so that both notes are reduced to little more than half their length.

EXAMPLES. * EXEMPLES.

Written.
Manière l'écrire.

Played.
Manière l'exécuter.



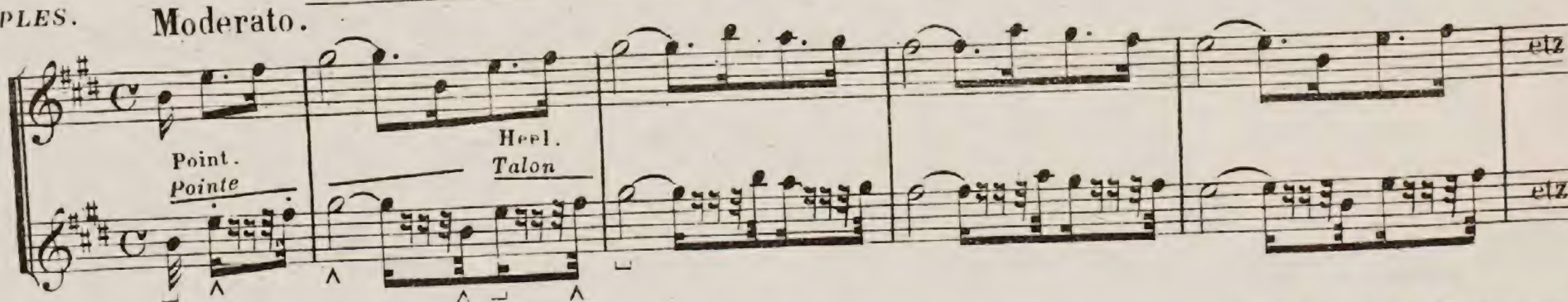
In light and quick movements these notes are made in staccato strokes pushed towards the $\frac{3}{4}$ of the rod. Then the short note is generally made by drawing (by means of a slight turn of the wrist,) and the long note by pushing. The stroke is also made from the end of the bow when the player is led there, but in this case the short note is pushed, and the long note drawn.

Dans les mouvements accélérés et légers, ces valeurs se font en coups d'archet coupés et serrés vers les $\frac{3}{4}$ de la baguette. Alors, la note brève se fait le plus souvent en tirant (d'un petit coup de poignet) et la note longue en poussant. Ce coup d'archet se fait aussi du talon lorsqu'on s'y trouve amené; mais dans ce cas, la note brève se fait en poussant et la note longue en tirant.

EXAMPLES. * EXEMPLES.

Written.
Manière l'écrire.

Played.
Manière l'exécuter.



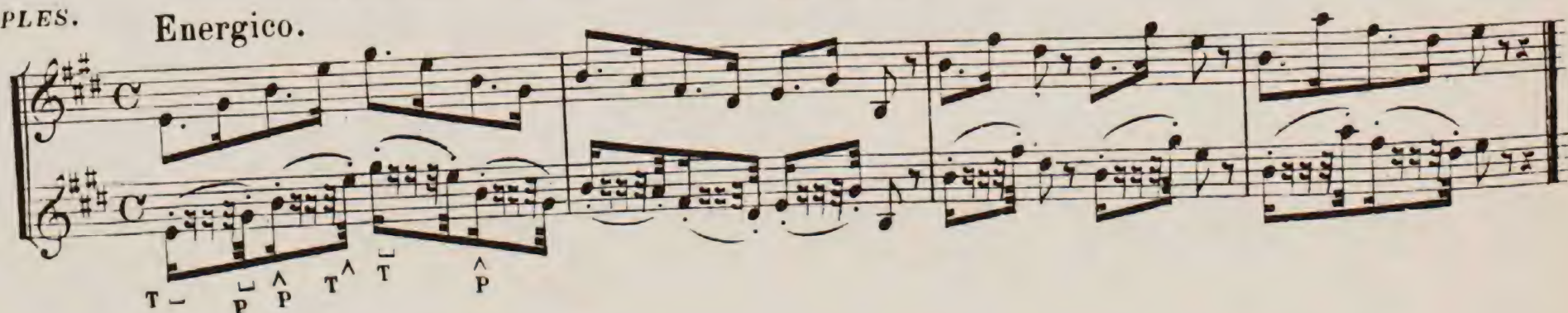
The two notes can also be made with the same stroke, always observing the silence mentioned above, but by giving much greater extent to the long note. This way is much used in music of a decided and firm character.

On peut aussi faire les deux notes du même coup d'archet, en observant toujours le silence indiqué plus haut, mais en donnant beaucoup d'étendue à la note la plus longue. Ce dernier moyen est très en usage dans la musique d'un caractère ferme et décidé.

EXAMPLES. * EXEMPLES.

Written.
Manière l'écrire.

Played.
Manière l'exécuter.



Finally in order to give more colour to execution by variety in the bowing, these two ways may be used alternately in the same piece, as will be seen in the following exercise.

Enfin, pour donner plus de couleur au jeu par la variété dans l'archet, on peut employer ces deux moyens alternativement dans le même morceau, ainsi qu'on le verra dans le thème qui suit.

THEME.

Signs. P Point.
H Heel.

Signes: P Pointe.
T Talon.

THÈME.

Métr. ♩ = 92.

Moderato.

p

dolce.

cresc.

f

rall. *a Tempo.*

Imo *2do*

ff

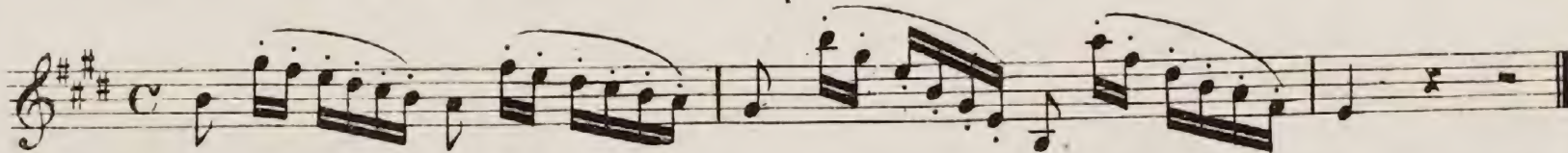
THE STACCATO.

The *Staccato* is the most brilliant and the boldest stroke of the Violin. It is a succession of notes played lightly in one stroke by a small detached and consecutive movement of the wrist, and is shown by means of dots placed above each note, and by a slur above them. This stroke is employed in music of a firm and decided character. The conditions of a fine *staccato* are equality, lightness and precision of rhythm at its beginning and close.

There are two kinds of *Staccato*: the *Martelé*, and the *Ricochet* or *rebounding*.

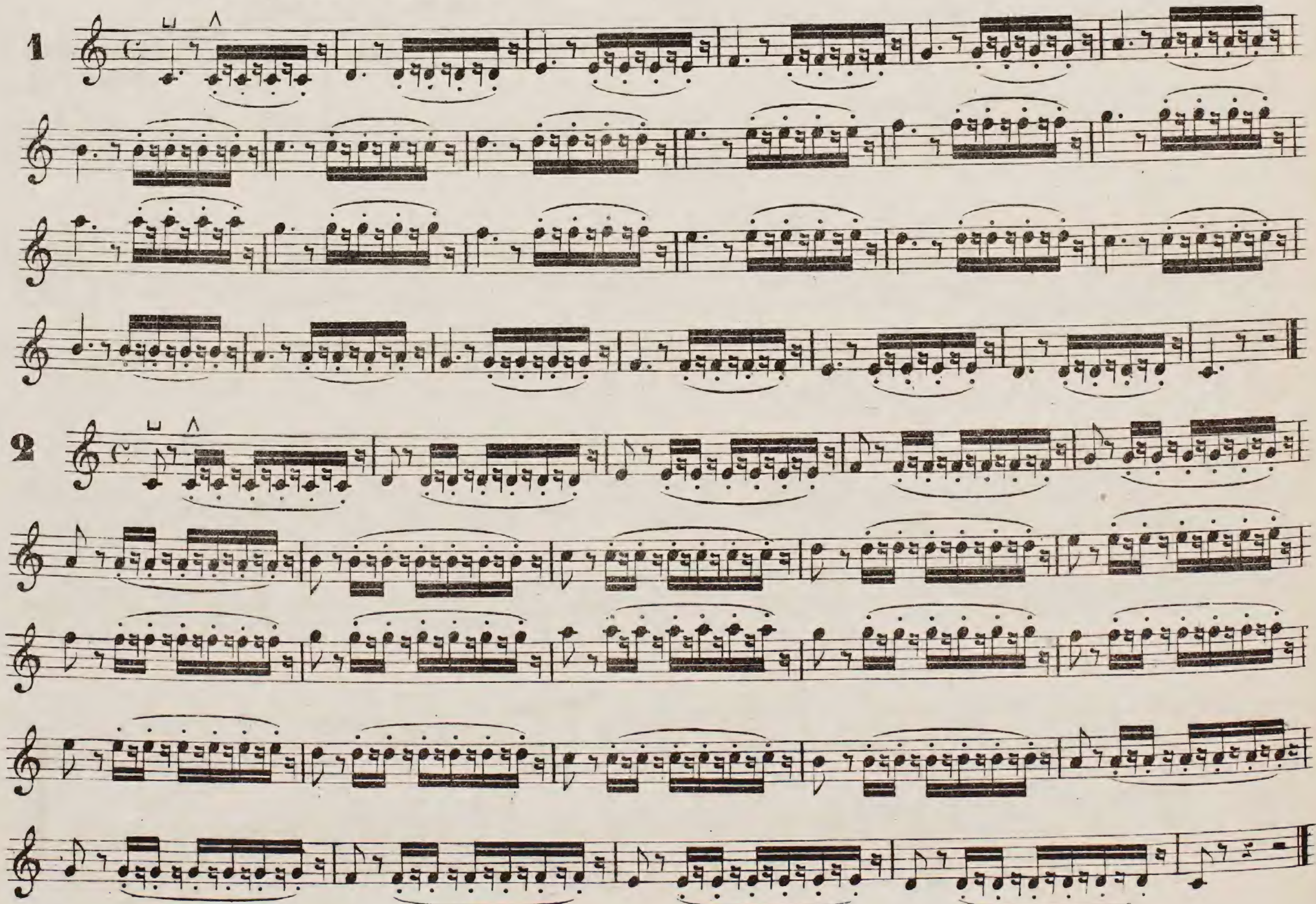
The *Staccato Martelé* is made without leaving the string by small strokes made with the wrist in a quick, pushed manner.

EXAMPLE.
EXEMPLE.



The *Staccato Ricochet* is made by striking on the string with the point of the bow in order to give it a rebounding impulse. (See article on *Staccato Ricochet* page 158.)

HOW TO PRACTISE THE STACCATO MARTELÉ.



DU STACCATO.

Le *Staccato* est le trait le plus brillant et le plus hardi du Violon; c'est une succession de notes piquées du même coup d'archet par un petit mouvement martelé et consécutif du poignet; il s'indique au moyen de points sur chaque note et par une liaison qui les unit. Ce coup d'archet s'emploie dans les traits d'un caractère ferme et décidé. Les conditions d'un beau *staccato* sont: l'égalité, la légèreté et la précision du rythme à son début et à sa terminaison.

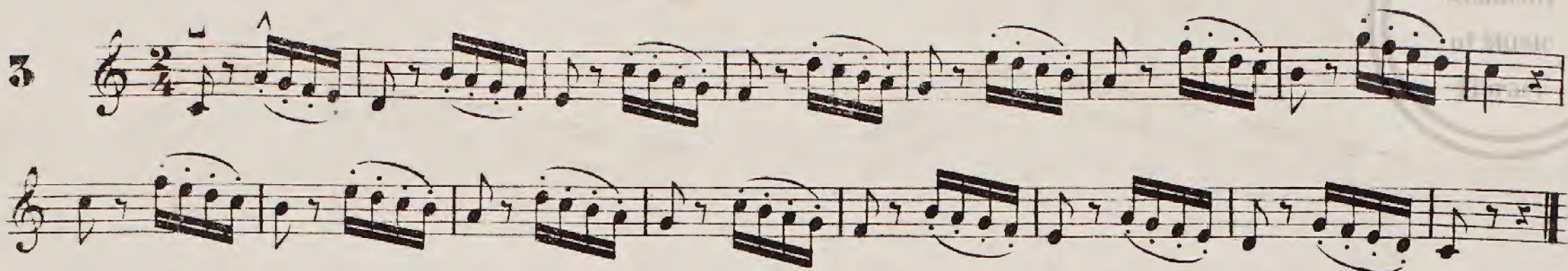
Il y a deux espèces de *staccato*: Le *martelé* et le *ricochet*.

Le *staccato martelé* se fait sans quitter la corde par de petits coups de poignet vifs et serrés.

Le *staccato ricochet* se fait en frappant avec la pointe de l'archet sur la corde pour lui donner une impulsion rebondissante. (Voir l'article *staccato ricochet*, page 158.)

MANIÈRE DE TRAVAILLER LE STACCATO MARTELÉ.

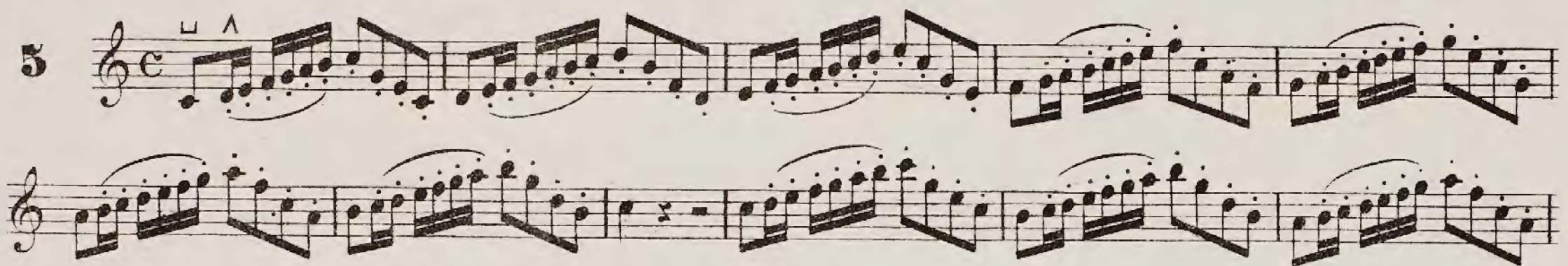
3



4



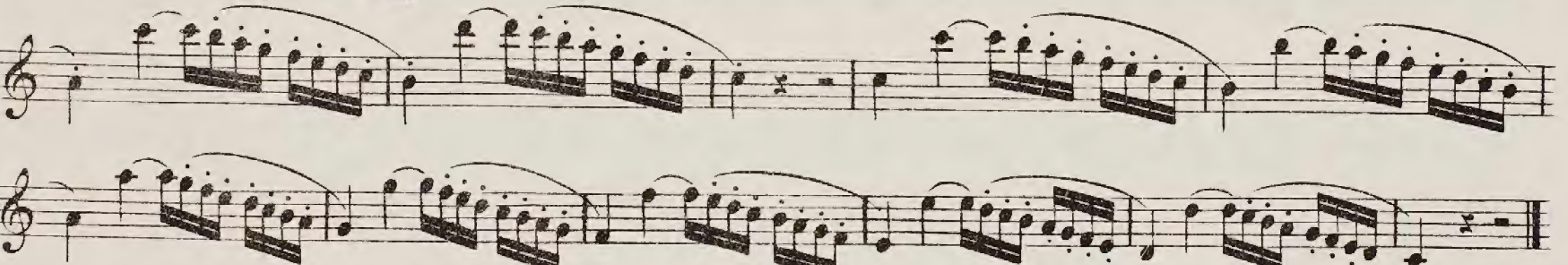
5



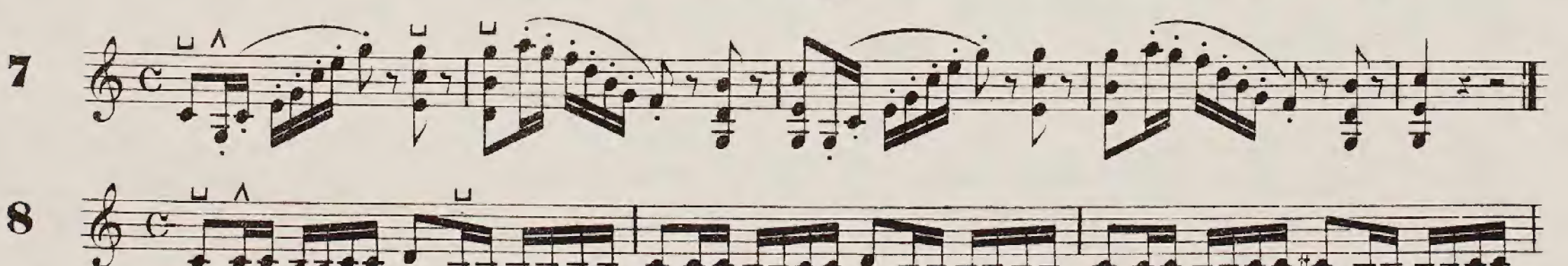
6



7



8



9



Push.
Poussez.



The chords in small notes are for a
second Violin.

Les accords indiqués en petites notes sont pour le
second Violon.

Push.
Poussez.

4th String.
4^e Corde.

4th String.
4^e Corde.

4th String.
4^e Corde.

4th String.
4^e Corde.

D.C.

ad lib

VARIATIONS
on the Theme upon page 117.

VARIATIONS
sur le Theme de la page 117.

Royal
Academy
of Music
Library

Moderato. *Métr* ♩ = 108.

tr tr tr

pizz.

tr tr tr

arco.

cresc. f

Draw.
En tirant.

tr tr

pizz.

arco.

4^{mo} 2^{do}

STUDY

ON STACCATO DRAWN AND PUSHED.

ÉTUDE

DE STACCATO TIRE ET POUSSE

Royal
Academy
of Music
Library

Allegro. Metr. ♩ = 116.

ON THE UNDULATING STROKE OF THE BOW.

This stroke is derived from the Staccato, it is made in the same manner, and very nearly with the same movement of the wrist, but with this difference, that the hair must rest lightly upon the string in order that there may be no rest between the notes. This stroke of the bow has its best effect when used among the deep tones of the 4th String. It is marked by little angles > placed above each note with a slur above them, or by short lines under the notes, also united by a slur.

DU COUP D'ARCHET ONDULÉ.

Ce coup d'archet dérive du staccato; il se fait dans le même mouvement et à peu près avec les mêmes impulsions du poignet; mais avec cette différence seulement qu'on appuie mollement le crin sur la corde de manière à ne marquer aucun silence entre les notes. Ce coup d'archet est du meilleur effet employé dans les chants larges de la 4^e corde. Il s'indique par de petits losanges placés sur chaque note et une liaison qui les unit, ou bien encore par un coulé formé d'autant de traits qu'il y a de notes. Exemple:

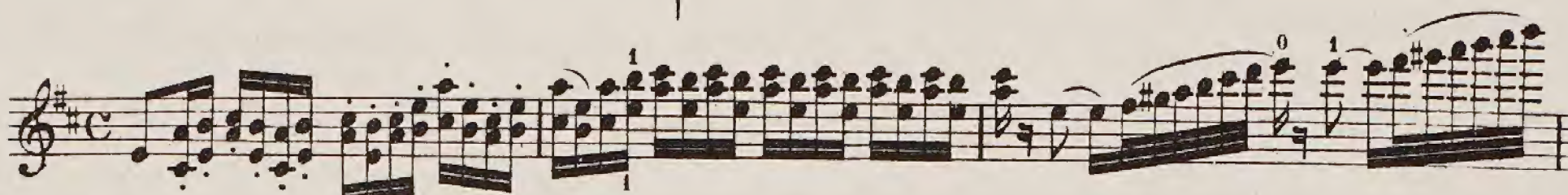
Maestoso. Metr. ♩ = 20.
4th String.
4^e Corde.

THE STROKE FROM THE END OF THE BOW.

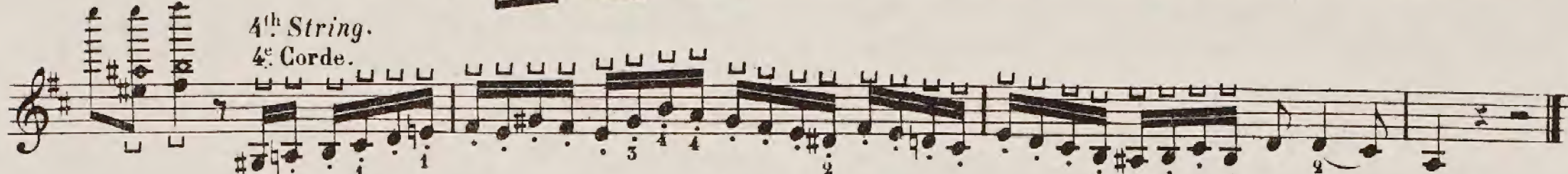
This stroke is exactly the reverse of the preceding. That is soft, but this is made with all possible power by drawing all its notes from the end of the bow by rapid strokes. It is scarcely ever used except upon the 4th string and as the end of a Concerto Passage.

COUP D'ARCHET DU TALON.

Ce coup d'archet est tout à fait opposé à celui qui précède. Le premier est moëlleux tandis que celui-ci se fait avec toute la force possible en tirant toutes les notes du talon par des coups secs et rapides. Cet effet ne s'emploie guère que sur la quatrième corde et comme terminaison d'un trait de concerto.

5^e CONCERTO. 

4th String.
4^e Corde.



From the End. * Du talon.

ÉTUDE.

Métr. ♩ = 80.

Moderato. 

f f f segue.

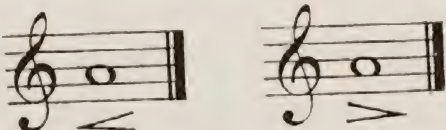


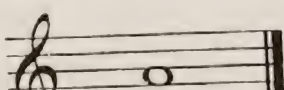
ON THE PROGRESSIVE SHADES OF THE BOW.

The pupil having practised shading from loud to soft, etc. in the study of continuous sounds which we described on page 70, will have already conquered some of the difficulties which are to be found in the study of graduated shading.

Although this kind of playing is acquired chiefly by practice, still it is necessary that reason should guide us, lest we fall into affectation.

We have seen already that there are two chief ways of shading the sound 1. by increasing or diminishing to the full

extent of the bow. Example. 

2. by uniting these two effects in one stroke of the bow. Example. 

Of these two ways of practising filing sounds the first appears to us the most useful, and the only indispensable one. The second can, and must only, be applied in all cases to prolonged notes.

If too frequent a use of these inflexions of the bow were made in short notes their execution would degenerate in a manner which as regards shading would be seriously inconvenient.

The practice of swelling the sound about the middle of each stroke of the bow throws on the playing an unbearable monotony, which destroys all fulness of style.

The Violinist should avoid using this shading or colouring upon single notes; the expression must embrace a whole phrase, and to sink into the details of this phrase is to lose the effect of shading. Too much, and too minute shading, fatigue the attention, and consequently miss their aim. (1)

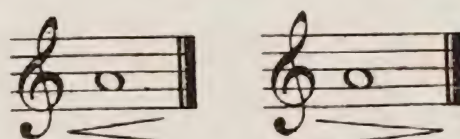
(1) NOTE. Although the observations placed here enter into the domain of Style of Execution we have deemed it necessary to give them in order to warn the pupil against a habit which almost always degenerates into a defect.

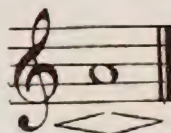
DES NUANCES GRADUÉES DE L'ARCHET.

L'élève s'étant exercé à produire les grandes oppositions du fort au faible dans les sons soutenus que nous avons développés à la page 70, aura déjà vaincu une partie des difficultés que présentent les nuances graduées.

Quoique ce genre d'exercice s'acquiert surtout par la pratique, il est néanmoins nécessaire que le raisonnement en dirige le travail pour ne point tomber dans une affectation inévitable.

Nous avons déjà dit plus haut qu'il y avait deux manières principales de nuancer le son 1°. La gradation, en augmentant dans toute l'étendue de l'archet ou l'in-

verse. Exemples: 

2°. La réunion de ces deux effets de *creseendo* et de *de-*
creseendo dans la même coup d'archet. Exemple: 

De ces deux façons d'exercer les sons filés, la 1^{re} nous paraît la plus utile, la seule indispensable. La seconde ne peut et ne doit être appliquée, en tout cas, qu'aux notes prolongées.

Si on faisait l'emploi trop fréquent de ces inflexions d'archet aux notes de courte durée, ce travail dégènerait en une manière qui, au point de vue du colorit, aurait de graves inconvenients.

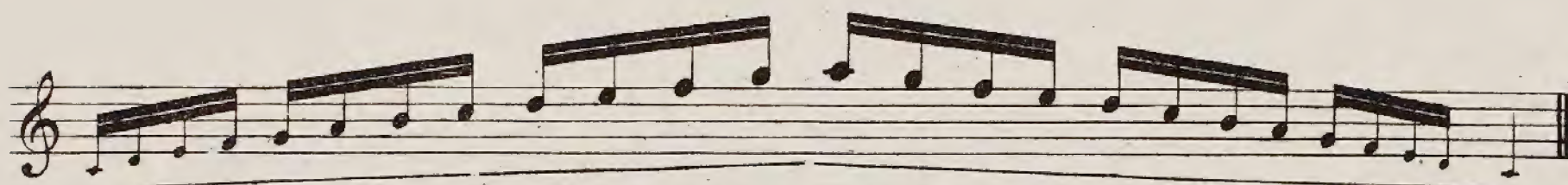
Cette façon d'enfler le son vers le milieu de chaque coup d'archet répand sur le jeu une monotonie insoutenable qui détruit toute la largeur du style.

Le violoniste doit éviter d'user son colorit sur une note seule. L'expression doit embrasser une phrase toute entière, et la noyer dans les détails de cette phrase, c'est perdre l'effet de la gradation. Les nuances trop fréquentes trop détaillées fatiguent l'attention, et, par cela même, manquent leur but. (1)

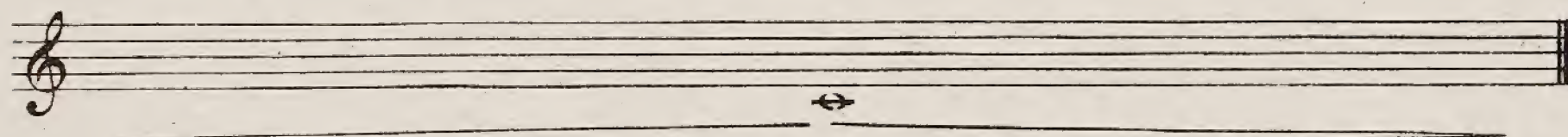
(1) NOTA: Bien que les observations que nous plaçons ici entrent dans le domaine du style d'exécution, nous avons jugé nécessaires de les émettre dans cet article pour prévenir l'élève contre une habitude qui presque toujours dégèneré en défaut.

We have already spoken of progressive equality as a condition necessary in gradation. In order to make it more plain we give below a succession of rapid notes intended to be played with one stroke of the bow, the size of each note being intended to mark the amount of force to be given to it.

In order to have perfect equality of progression it will be necessary to arrange these notes in regular order so as to make them appear to have the rigorous gradation which is seen in a pearl necklace.



In order to produce a continuous sound with progressive equality the pupil must picture to himself all the above notes as melted into one.



It is this perfect equality or evenness which makes up beauty of execution. It is to music what purity of turn and stroke is to drawing. In order to obtain progressive equality the bow must be moved upon the string with great softness.

We must notice that the intensity of the sounds depends upon the union of many things: 1. In bringing the bow near the bridge; 2. The degree of pressure on the strings; and 3. On its more or less rapid movement.

But these means must be used in just proportion. It is clear that if the bow is brought too near the bridge without sufficient rest the string will whistle; if the bow does not keep up a speed proportioned to its pressure, a gnashing sound will result, finally, if too loud a sound is produced all resources will be exhausted and there will be no possibility of filing sounds.

This is in what the mechanical secret of light and shade consists.

Nous avons déjà parlé de l'égalité progressive comme d'une condition nécessaire de la gradation. Pour la rendre plus palpable, nous établissons ici dans le même coup d'archet une série de notes rapides dont la grosseur indique en même temps, dans sa progression, la force de son qui lui est relative.

Il faudra pour qu'il y ait égalité parfaite de progression que ces notes soient rangées dans un ordre parfait et présentent à l'œil cette gradation rigoureuse d'un collier de perles.

Pour faire ce que nous appelons un son soutenu avec une *égalité progressive*, il faut que l'élève se figure toutes les notes de l'exemple ci-dessus fondues en une seule.

C'est cette grande égalité qui fait la beauté du jeu. Elle est en musique ce qu'est dans le dessin la pureté des contours. Pour obtenir l'égalité progressive, il faut promener moëlleusement l'archet sur la corde.

Nous ferons remarquer que l'intensité du son dépend de plusieurs moyens réunis qui consistent: 1^o dans le rapprochement de l'archet près du *chevalet*, 2^o Du degré de sa pression sur les cordes, et 3^o de son mouvement plus ou moins accéléré. Mais il faut que ces moyens soient employés dans une juste proportion. Il est clair que si l'on approche trop l'archet du *chevalet* sans l'appuyer suffisamment, la corde sifflera, si l'archet ne marche pas assez vite en raison de son poids, elle grincera; enfin, si on lui imprime un mouvement trop rapide, on épuiserait ses ressources et il n'y aura pas de sons *filés* possibles.

C'est là qu'est tout le secret mécanique de la nuance et de la couleur.

HOW TO PLAY GRADUATED SOUNDS.

NOTE. This will be a preparation for using the Metronome, which must be fixed at 50 = ♩ and the bow must be moved on the string with a regular movement so that each beat of the pendulum may correspond to one of the small lines indicated upon the hair of the bow.

CRESCENDO ON EACH SEMIBREVE.

Increase the pressure upon the bow as its movement becomes more and more accelerated.

1

CRESCENDO SUR CHAQUE RONDE.

Augmenter peu à peu la pression de l'archet à mesure que son mouvement devient plus accéléré.

DECRESCENDO ON EACH SEMIBREVE.

Decrease gradually the pressure on the bow as its movement becomes more and more slow.

2

DECRESCENDO SUR CHAQUE RONDE.

Diminuer peu à peu la pression de l'archet à mesure que son mouvement se ralentit.

CRESCENDO AND DIMINUENDO ON THE SAME SEMIBREVE.

Give the strongest pressure towards the middle of the bow.

3

CRESCENDO ET DECRESCENDO SUR LA MÊME RONDE.

Donner la plus forte pression au milieu de l'archet.

CRESCENDO ON THE 1st SEMIBREVE AND DIMINUENDO ON THE 2^d

The same as preceding Examples 1 and 2.

4

CRESCENDO SUR LA 1^{re} RONDE ET DECRESCENDO SUR LA 2^{me}

Application des exemples N^{os} 1 et 2 qui précèdent.

CRESCENDO UPON EIGHT QUAVERS.

Apply to the quavers the rules of movement and pressure given above.

5

CRESCENDO SUR HUIT CROCHES.

Appliquez aux croches les principes de mouvement et de pression indiqués ci-dessus.

6

DECRESCENDO UPON EIGHT QUAVERS.
DECRESCENDO SUR HUIT CROCHES.

Crescendo and Decrescendo upon Thirty-Two Semiquavers divided between two strokes.

7

Crescendo et decrescendo sur seize doubles croches du même coup d'archet.

Crescendo and Decrescendo upon Sixteen Semiquavers with one stroke of the bow.

8

Crescendo et decrescendo sur trente deux doubles croches divisées en deux coup d'archet.

Gradation on slurred and detached strokes.

★ De la gradation dans les coups d'archet détachés continus.

Use for these shades the graduated extent of the bow shown underneath.

9

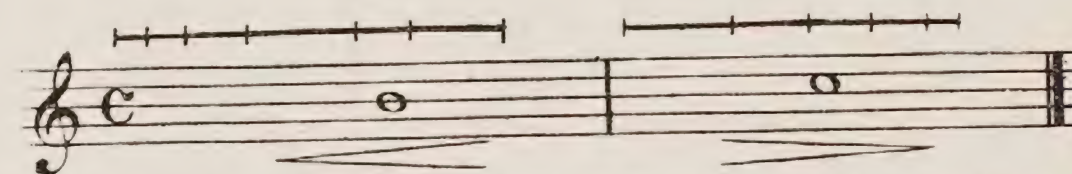
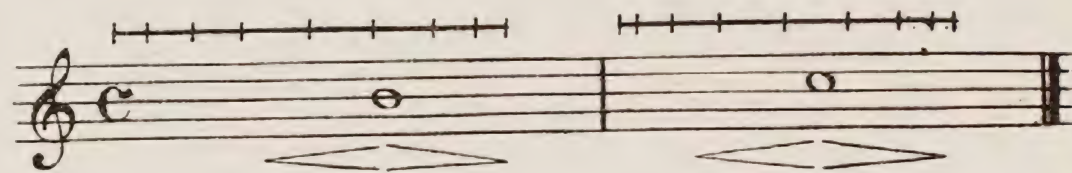
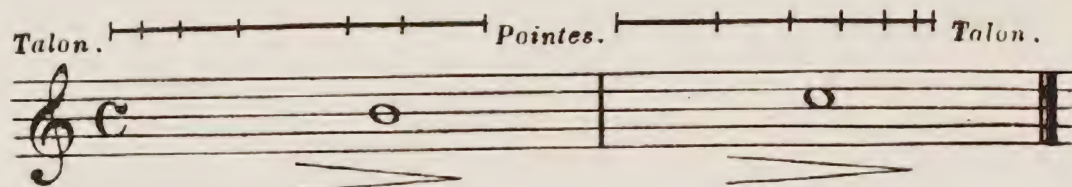
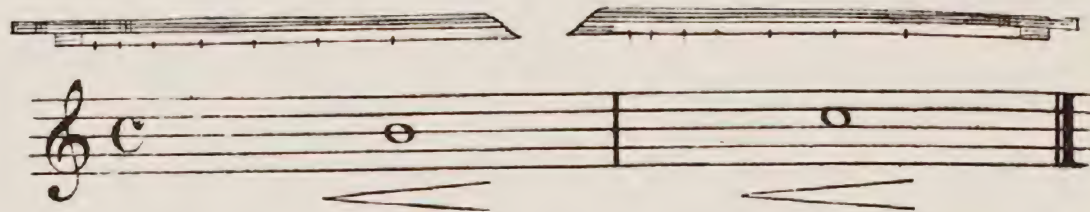
Employez pour ces nuances l'étendue graduée de l'archet indiquée ci-dessous.

10

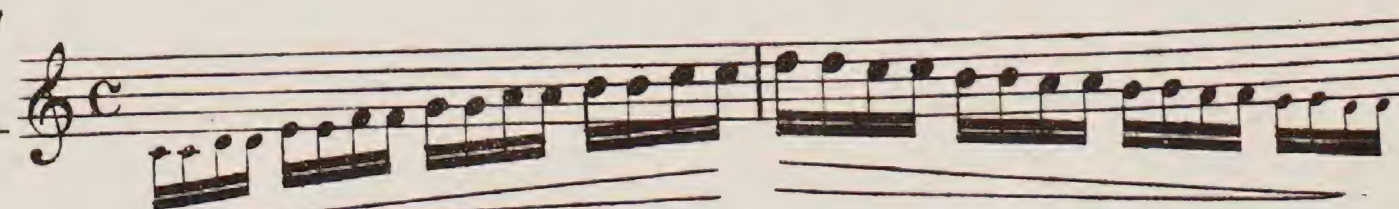
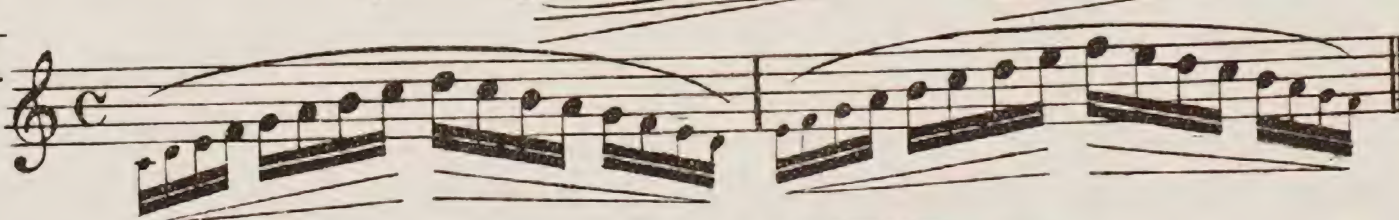
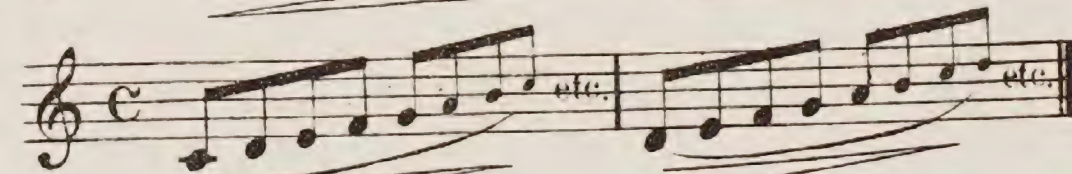
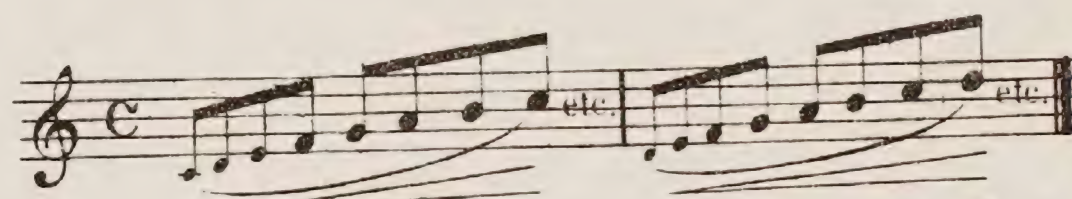


MANIERE DE TRAVAILLER LES SONS GRADUES.

NOTA: On s'aidera pour ce travail du Metronome que l'on fixera au N^o 50 = ♩ et on promènera l'archet sur la corde avec un mouvement gradué de telle sorte que chaque coup du balancier corresponde aux petites lignes indiquées sur le crin des archets.



De la gradation dans les croches et doubles croches coulées.



SHADED SCALES.

GAMMES NUANCÉES.

127

Royal
Academy
of Music
Library

The page contains 14 numbered musical exercises, each consisting of a treble and bass staff. The exercises are as follows:

- Exercise 1:** Treble staff, C major, quarter notes, ascending and descending. Marked *segue.*
- Exercise 2:** Treble staff, C major, quarter notes, ascending and descending. Marked *segue.*
- Exercise 3:** Treble staff, C major, quarter notes, ascending and descending. Marked *segue.*
- Exercise 4:** Treble staff, C major, quarter notes, ascending and descending. Marked *segue.*
- Exercise 5:** Treble staff, C major, quarter notes, ascending and descending. Marked *segue.*
- Exercise 6:** Treble staff, C major, quarter notes, ascending and descending. Marked *segue.*
- Exercise 7:** Treble staff, C major, quarter notes, ascending and descending. Marked *segue.*
- Exercise 8:** Treble staff, C major, quarter notes, ascending and descending. Marked *segue.*
- Exercise 9:** Treble staff, C major, quarter notes, ascending and descending.
- Exercise 10:** Treble staff, C major, quarter notes, ascending and descending.
- Exercise 11:** Treble staff, C major, quarter notes, ascending and descending. Marked *segue.*
- Exercise 12:** Treble staff, C major, quarter notes, ascending and descending. Marked *segue.*
- Exercise 13:** Treble staff, 2/4 time, eighth notes, ascending and descending.
- Exercise 14:** Treble staff, 2/4 time, eighth notes, ascending and descending.

MELODIE.

Metr $\text{♩} = 72$.*con espressione.*

Cantabile.

pp *cres - cen - do.* *f* *decresc.*

crescendo. *decresc.*

p *cresc.*

decresc.

p *pp* *cres - cen - do.* *f*

decresc.

cresc. *decresc.* *dolce.* *calando.*

dim. *rall.* *tr* *8*

ÉTUDE.

129

Academy
of Music

Met. $\text{♩} = 120.$

Allegro
moderato.

pp *p* *cresc.*

pp *cresc.* *decresc.*

pp *cresc.*

mp *p*

cresc. *p* *cresc.*

cresc. *ff*

brillante. *pizz.*

ÉTUDE.

Animato. *Métr. ♩ = 126.*

pp poco a poco cresc. f

pp poco a poco cresc. f

ff

cresc.

f ff

pp p f

p f ff

p dolce. dim. pizz. pizz.

131

GAMMES EN TIERCES ET SIXTES.



This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a piano piece. The page contains eight systems of staves, each with a treble and bass staff. The notation is written in black ink on aged, slightly yellowed paper. The music is in common time (C) and features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte) are visible throughout the score. The handwriting is clear and legible, with some annotations in the left margin. The overall style is that of a personal manuscript or a working draft for a printed score.

9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

This musical score consists of 16 staves, numbered 9 through 24. Each staff begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The key signature changes from three flats (B-flat, E-flat, A-flat) for staves 9-14 to three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp) for staves 15-24. The notation is primarily composed of chords and single notes, with some staves featuring more complex rhythmic patterns. A faint circular library stamp is visible in the upper right corner of the page.

This page contains 11 numbered staves of handwritten musical notation. The notation is complex, featuring a variety of note values, rests, and ornaments. The staves are arranged in a single column, with each staff beginning with a number (1 through 11) and a treble clef. The music is written in common time (C). The notation includes many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are also various rests and ornaments, such as mordents and grace notes. The handwriting is in ink on aged paper. In the top right corner, there is a circular library stamp that reads "Royal Academy of Music Library".

12

13

14

15

16

In descending scales in thirds a fingering which materially facilitates the execution is employed. It consists of the regular placing of the hand upon the 1st and 3^d fingers. It can only be employed in the keys of F, C, G, D, and A, on account of the open strings.

En descendant les gammes de tierces dans la vitesse, on emploie un doigté qui en facilite considérablement l'exécution. Il consiste dans le placement régulier de la main sur les 1^{er} et 3^{es} doigts, mais ce doigté n'est applicable qu'aux tons ouverts de *Fa, Ut, Sol, Ré, La*, qui ont les cordes à vide.

1

2

3

4

5

ÉTUDE MÉLODIQUE.

Métr. ♩ = 63.

Adagio
cantabile.

dolce.

pizz.

arco.

f

pizz.

f

arco.

pizz.

f

rall.

a Tempo.

f

p

pizz.

ÉTUDE MÉLODIQUE.

Royal
Academy
of Music
Library

Métr: ♩ = 69.

Andantino.

p

p pizz.

mf

p arco.

f

pizz.

espress.

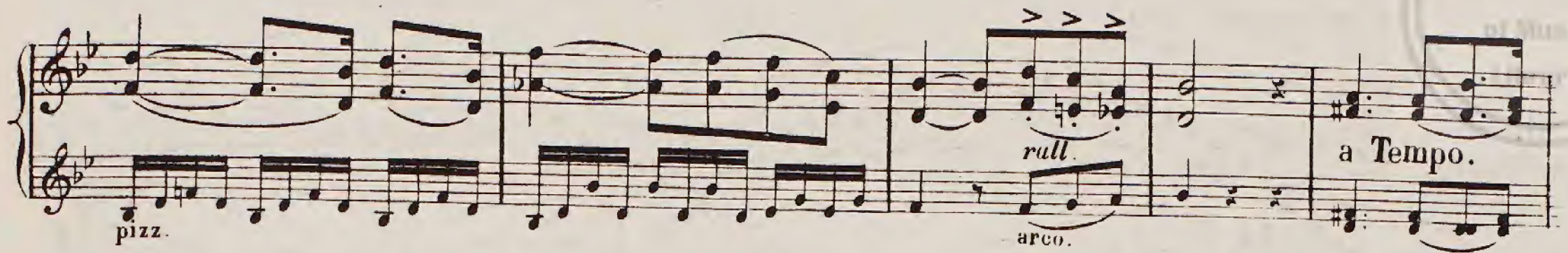
rall.

arco.

mf a Tempo

p

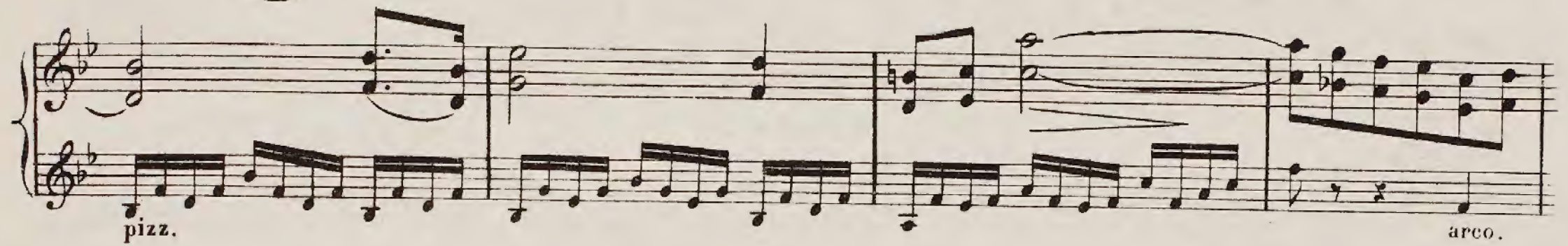
f



First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and accents. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. The system includes the markings *pizz.* (pizzicato) and *arco.* (arco). The tempo marking *a Tempo.* appears at the end of the system.



Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with various intervals and slurs. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.



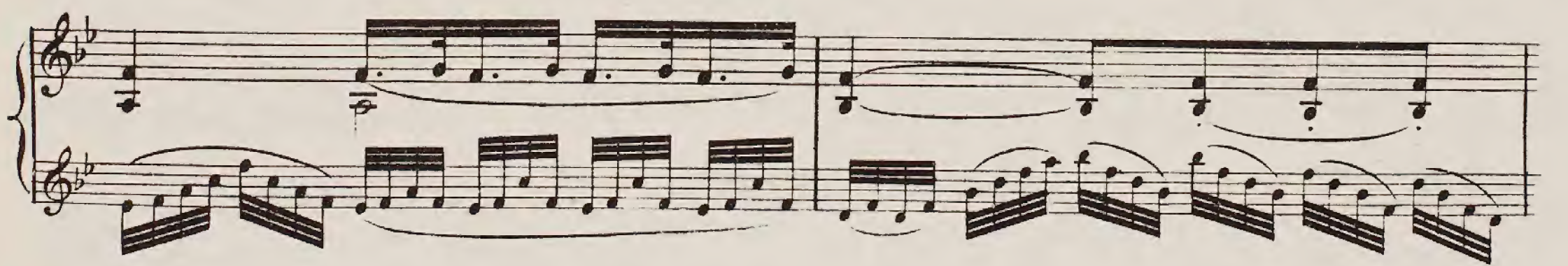
Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with a long slur. The left hand continues the eighth-note accompaniment. The markings *pizz.* and *arco.* are present.



Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a long slur. The left hand continues the eighth-note accompaniment.



Fifth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a slur and an accent. The left hand continues the eighth-note accompaniment. The markings *rit* (ritardando) and *a Tempo.* are present.



Sixth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a slur. The left hand continues the eighth-note accompaniment.



Seventh system of musical notation. The right hand features a melodic line with a slur. The left hand continues the eighth-note accompaniment.

EXERCISE ON SHIFTING, AND ON THE
VARIOUS STROKES OF THE BOW.

ÉTUDE

POUR LE DEMANCHÉ ET L'EMPLOI DE DIVERS COUPS D'ARCHET.

Allegro moderato. Metr. ♩ = 126.

The musical score is written on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro moderato' and the metronome marking is 'Metr. ♩ = 126'. The exercise is titled 'EXERCISE ON SHIFTING, AND ON THE VARIOUS STROKES OF THE BOW' and 'ÉTUDE POUR LE DEMANCHÉ ET L'EMPLOI DE DIVERS COUPS D'ARCHET'. The notation features extensive use of slurs, accents, and fingerings (1-4) to indicate specific bowing and shifting techniques. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

VARIATIONS.

VARIANTE.

139

1

2

3

4

5

Moderato
assai.
Mouvement
plus modéré.

Staccato.

ON SHAKES.

SHAKES WITH DOUBLE STRINGS.

The various shakes already explained are often used with the double string, that is with the addition of a note held on either above or below.

In order to prepare for this new work the pupil must begin with the measured and graduated exercise on the shake in the following scale.

The musical exercises are presented in four numbered sections, each with two staves. Exercise 1 is in C major, 2/4 time, featuring a scale with double strings and trills. Exercise 2 is in C major, 2/4 time, featuring a scale with double strings and trills. Exercise 3 is in D major, 3/4 time, featuring a scale with double strings and trills. Exercise 4 is in D major, 2/4 time, featuring a scale with double strings and trills.

DES TRILLES.

CADENCES EN DOUBLES CORDES.

Les trilles cadences et brisés, tels que nous les avons déjà développés s'emploient souvent dans la double corde, c'est à dire, avec l'addition d'une note soutenue soit inférieure, soit supérieure.

Pour se préparer à ce nouveau travail, on commencera par l'exercice mesuré et gradué du *trille* dans la gamme suivante.

ON DOUBLE SHAKES.

Two shakes made simultaneously on two notes are called double shakes or trills. In order to give to the fingers all desirable action the pupil must avoid stretching them by useless pressure. The two fingers which strike must be raised an equal distance from the string so as to make them fall on the fret in the same time.

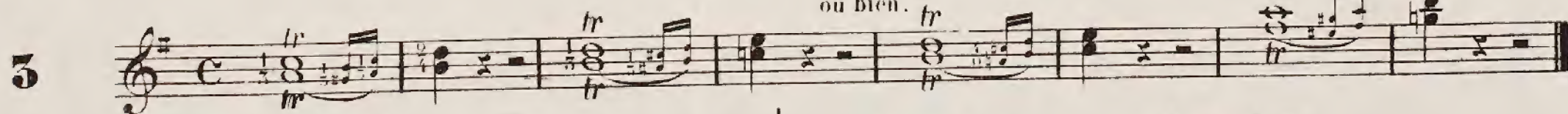


Double shakes end in nearly the same way as single ones, they are only different when they cannot be so finished without change of position. In this case it is often considered sufficient to mark the close in only one of the parts.

or so.
ou bien.



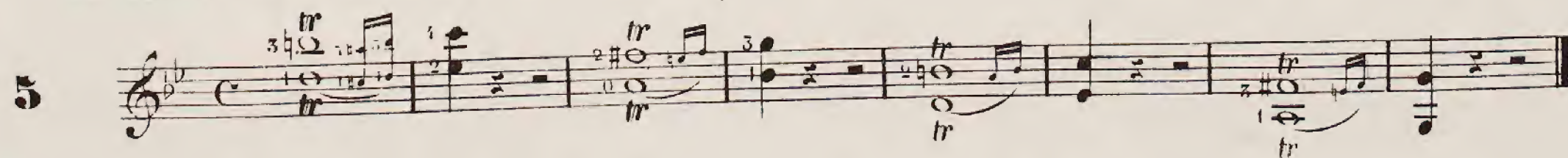
Change of position may also be avoided by employing the two semitones below for the close.



Another termination for descending.



Example of Double Shake in Sixths.



DES DOUBLES CADENCES.

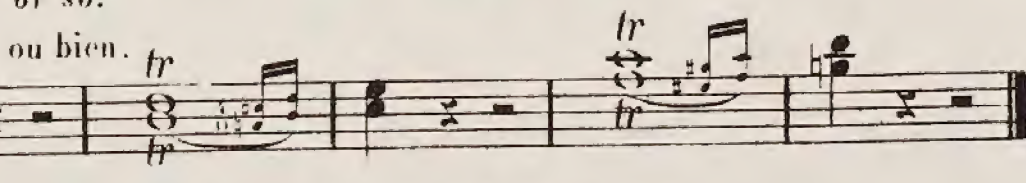
Deux trilles faits simultanément sur deux notes s'appellent doubles trilles ou doubles cadences. Pour laisser aux doigts toute la liberté d'action désirable, on évitera de les raidir par une pression inutile. On lèvera à égale distance de la corde les deux doigts qui font le battement pour qu'ils retombent sur la touche avec ensemble.

Les doubles cadences se terminent à peu près de la même manière que les simples; elles ne subissent de modification que lorsqu'on ne peut les faire sans changer de position. Dans ce cas, on se contente souvent de marquer la terminaison dans l'une des deux parties.

On évite aussi de changer de position en se servant dans la terminaison des deux demi-tons inférieurs.

or so.

ou bien.



Autre terminaison en descendant.

Exemple de doubles cadences en sixtes.

ÉTUDE.

Royal
Academy
of Music

Maestoso. *Metr.* ♩ = 66.

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Maestoso' with a metronome indication of 66 beats per minute. The score is divided into 12 staves. The first staff starts with a forte (f) dynamic and a trill. The second staff continues with a forte (f) dynamic and a trill. The third staff features a mezzo-piano (mp) dynamic and a trill. The fourth staff has a forte (f) dynamic and a trill. The fifth staff is marked mezzo-piano (mp) and features a trill. The sixth staff is marked forte (f) and features a trill. The seventh staff is marked mezzo-piano (mp) and features a trill. The eighth staff is marked forte (f) and features a trill. The ninth staff is marked mezzo-forte (mf) and features a trill. The tenth staff is marked piano (p) and features a trill. The eleventh staff is marked forte (f) and features a trill. The twelfth staff is marked forte (f) and features a trill. The score includes various musical notations such as trills (tr), triplets (3), and dynamic markings (f, mp, mf, p, cresc.).

ON THE FINGERING OF CHROMATIC SCALES.

Chromatic Scales are those which proceed in semitones. The fingering of these scales being, on account of its irregularity, more difficult than that of those we have already explained, we have thought it best to make a separate article of it.

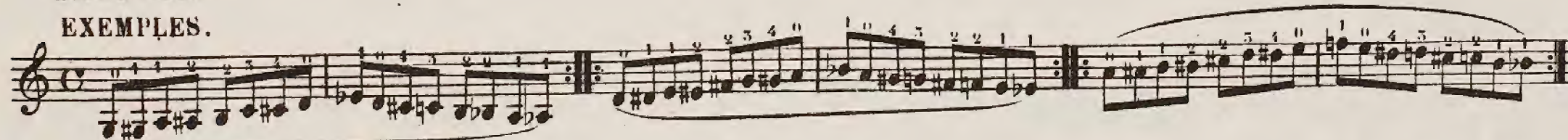
The defective side of these scales is the necessity of often using the same finger to produce two adjoining notes; the result is a small trail or train of sound which, in quick parts, spoils the clearness of the execution. In order to avoid this inconvenience the player must remain as much as possible in the first position where, by using open strings, he will avoid in four consecutive sounds the trail or slur which we have just spoken of—a thing which facilitates the mechanism of the chromatic scale, and also renders it clearer.

BEISPIELE. EXEMPLES.



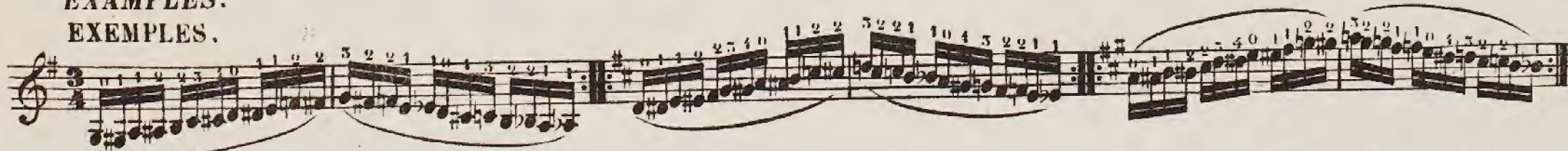
The first thing to be done is to become familiar with the four strings, and to repeat the exercise as we have just given it. When this has been acquired, the beginning of the scale, which we give below must be added to it, and the same exercise prolonged over all four strings as in the following examples.

EXAMPLES. EXEMPLES.



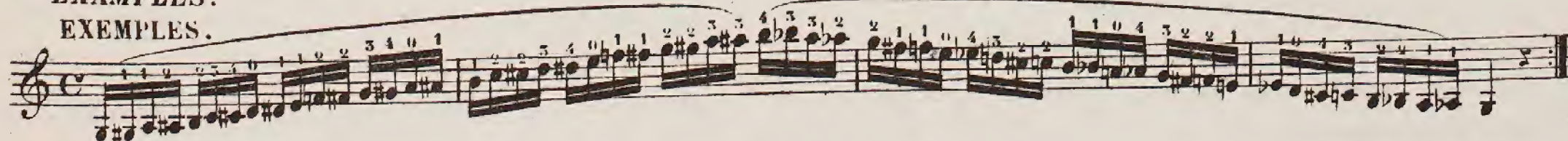
Then the notes which end the scale of one octave must be added and repeated in the same manner.

EXAMPLES. EXEMPLES.



Finally all the Chromatic Scale of the 1st Position must be completed.

EXAMPLES. EXEMPLES.



DU DOIGTÉ

DANS LES GAMMES CHROMATIQUES.

On appelle gammes chromatiques celles qui procèdent par demi-tons.

Le doigté de ces gammes étant, par son irrégularité, plus difficile que ceux que nous avons déjà développés, nous avons cru devoir en faire un article à part.

Le côté défectueux de ces gammes est l'obligation d'user souvent du même doigt pour faire deux notes conjointes; il en résulte une petite trainée de son qui dans la vitesse nuit à la netteté du jeu. Pour obvier à cet inconvénient, on reste autant que possible dans la première position, où par l'emploi des cordes à vide, on évite dans quatre demi-tons consécutifs la trainée que nous venons d'expliquer, ce qui facilite le mécanisme de la gamme chromatique et lui donne plus de clarté.

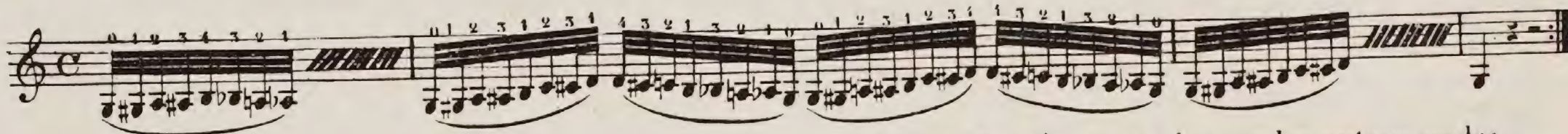
Le premier travail à faire est d'abord de se familiariser avec les quatre cordes, et de le répéter longtemps, tel que nous venons de le donner. Une fois acquis, on y ajoutera le commencement de la gamme que nous exposons ici, et l'on continuera pour les exemples suivants, le même exercice prolongé sur les quatre cordes.

Puis on y ajoutera les notes qui terminent la gamme d'une octave que l'on répétera de même.

Enfin on complètera toute l'échelle chromatique de la première Position.

The difficulty of playing scales in semitones is much increased because the player thinks himself (only too often) obliged to use for each note the finger which corresponds to it. For instance, when an A, either flat, sharp, or natural is to be played on the 4th string in the 1st Position the 1st finger ought apparently to be used; for B, flat, sharp, or natural, the 2^d finger; and so on with C and D.

This habit seems, in our opinion, to be of little importance; the essential part we think, is to obtain as much clearness and truth as possible; and as soon as the pupil has got rid of this kind of routine the difficulty of playing semitones almost disappears. It is especially when he comes across portions of very rapid chromatic scales either ascending or descending that the system of slurred semitones becomes impossible. We give examples below with the only fingering which appears to us to be practicable.

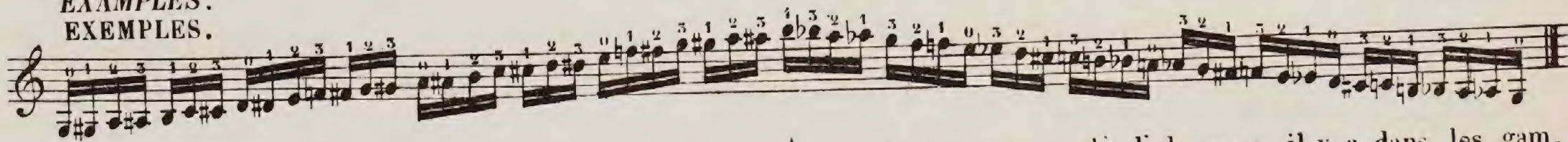


The same exercise must be played upon the other strings.

This last fingering can be applied to all the chromatic scale in the 1st Position, but it has the inconvenience of displacing the hand very much.

Still it may be useful in certain cases, and it may suggest new strokes or features to the violinist. It is this consideration which engages us to neglect nothing which may improve the mechanism of the violin, and may place the violinist on the road towards new discoveries.

EXAMPLES. EXEMPLES.



It must have been observed that there are two kinds of fingering in the scales, slurred and detached.

These two systems, equally useful, may be used separately or simultaneously as has been indicated in the earlier examples.

We have yet to speak of the fingering of the chromatic scales in the higher positions. We will indicate two, which according to the conformation of the fingers and the nature of the passage present both advantages.

The first of these fingerings, extolled by our predecessors, belongs as regards the sharpest notes to the system of gliding semitones.

Ce qui augmente la difficulté des gammes en demi-tons, c'est qu'on se croit obligé d'employer toujours pour chaque note, le doigt qui lui correspond, ainsi par exemple, dans la première Position, lorsqu'il s'agit d'un LA sur la quatrième corde, soit b, q ou #, on croit devoir employer le premier doigt, s'il se présente un SI b, q ou #, on se servira du deuxième doigt, ainsi de suite pour l'UT et le Ré.

Cette habitude nous paraît sans importance; l'essentiel à notre avis est d'obtenir le plus de clarté et de justesse possible, et dès qu'on s'affranchit de cette sorte de routine la difficulté des demi-tons disparaît en grande partie. C'est surtout lorsqu'il se présente des portions de gammes chromatiques, très rapides en montant et en descendant, que le système des demi-tons glissés devient impossible; nous en offrons ici des exemples avec le seul doigté qui nous paraît praticable.

On fera le même exercice sur les autres cordes.

On peut adapter ce dernier doigté à toute l'échelle chromatique de la première Position; mais il a l'inconvénient d'occasionner beaucoup de dérangement à la main.

Toutefois, il peut être utile dans certains cas et suggérer au violoniste des traits nouveaux. C'est cette considération qui nous engage à ne négliger aucune des ressources, qui peuvent agrandir le mécanisme du violon, et mettre l'artiste sur la voie de nouvelles découvertes.

Ainsi qu'on a dû l'observer, il y a dans les gammes deux espèces de doigté; celui des demi-tons glissés et celui des tronçons.

Ces deux systèmes, également utiles, peuvent s'employer isolément ou simultanément, comme on l'a vu dans les premiers exemples.

Il nous reste à parler du doigté des gammes chromatiques dans les positions supérieures; nous en indiquons deux qui, selon la conformation des doigts et la disposition du passage, présentent l'un et l'autre des avantages.

Le premier de ces doigtés, préconisé par nos prédécesseurs, appartient, pour les notes les plus aigues, au système des demi-tons glissés.

EXAMPLES. In descending these scales the same fingering must be used as in ascending.

EXEMPLES. On emploiera en descendant ces gammes le même doigté qu'en montant.

The page contains 12 staves of musical notation, each representing a descending scale. The scales are arranged in two groups of six, separated by a double bar line. The first group of six scales is in the key of C major, and the second group of six scales is in the key of D major. Each scale is written in a single line of music, with the notes and their corresponding fingering numbers (1-5) clearly indicated. The scales are written in a descending direction, starting from a higher note and moving down to a lower note. The fingering numbers are placed above the notes, indicating the finger to be used for each note. The scales are written in a single line of music, with the notes and their corresponding fingering numbers clearly indicated. The scales are written in a descending direction, starting from a higher note and moving down to a lower note. The fingering numbers are placed above the notes, indicating the finger to be used for each note.

In the preceding scales the fingering is invariable for the upper octave throughout the twenty-four keys.

But when the scale stops sharply on the highest note the fingers must mark the final notes as if they (the fingers) were small hammers, and in this manner they will give the desired brilliancy. Then the system of gliding or slurred semitones does not fulfil the aim, and one must necessarily have recourse to that of detached sounds, of which we will now give examples.

On a vu, dans les gammes qui précèdent que le doigté est invariable pour l'octave supérieure dans les 24 tons.

Mais lorsque la gamme s'arrête avec vigueur sur la note la plus élevée, il faut que les doigts marquent les dernières notes comme des petits marteaux, pour leur donner l'éclat désirable. Dès lors, le système des demi-tons glissés ne remplit pas le but, et il faut nécessairement recourir à celui des tronçons, dont voici des exemples.

which we will now give examples.

1 EN UT. 

2 EN UT 

3 EN UT 

4 ENSOL 

5 EN LA 

6 ENSIB 

94873

And so through all the keys.

The last named system has some advantages over the first.

1. As in the preceding scales, the fingering remains the same for the highest notes in all the scales.

2. It enables the player to give even the highest note with power.

3. The changes of position fall upon the strong times of the bar in ascending as in descending, which gives both clearness and boldness to the execution. This latter point being most important we will here give another fingering for the triplet which renders its execution more easy.

Ainsi de suite pour tous les autres tons.

Ce dernier système a sur le premier quelques avantages.

1^o Ainsi que dans les gammes précédentes, le doigté reste le même pour les notes supérieures dans les 24 tons.

2^o Il permet d'arriver avec force sur la note la plus aiguë.

3^o Les changements de position tombent sur les temps forts de la mesure, en montant comme en descendant, ce qui ajoute de la clarté et de l'aplomb dans l'exécution. Ce dernier point étant un des plus importants, nous exposons ici un autre doigté pour les triolets, qui en rend l'exécution plus facile.

Last Example of fingering in fixed positions.

Dernier exemple de doigté dans les positions fixes.

ÉTUDE.

Royal
Academy
of Music
Library

Con moto. *Métr. ♩ = 76.*

The musical score is written for piano and consists of seven systems. Each system is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Con moto.' and the meter is 'Métr. ♩ = 76.'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and fingerings. The first system starts with a piano (p) dynamic. The piece features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and a variety of melodic lines. The notation is written in a clear, professional style typical of 19th-century musical publications.

pizz.

arco.

ÉTUDE.

Métr.: ♩ = 108.

Moderato.

[illegible]

This page contains eight systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation is complex, featuring many accidentals, slurs, and fingerings. The page is numbered 151 in the top right corner, and a circular stamp from the Royal Academy Music Library is visible in the upper right area.

The systems are as follows:

- System 1: Treble staff has a series of eighth notes with fingerings 0, 1, 2, 3, 2, 1. Bass staff has a long rest.
- System 2: Treble staff has a series of eighth notes with fingerings 0, 1, 2, 3, 2, 1. Bass staff has a long rest.
- System 3: Treble staff has a series of eighth notes with fingerings 0, 1, 2, 3, 2, 1. Bass staff has a long rest.
- System 4: Treble staff has a series of eighth notes with fingerings 0, 1, 2, 3, 2, 1. Bass staff has a long rest.
- System 5: Treble staff has a series of eighth notes with fingerings 0, 1, 2, 3, 2, 1. Bass staff has a long rest.
- System 6: Treble staff has a series of eighth notes with fingerings 0, 1, 2, 3, 2, 1. Bass staff has a long rest.
- System 7: Treble staff has a series of eighth notes with fingerings 0, 1, 2, 3, 2, 1. Bass staff has a long rest.
- System 8: Treble staff has a series of eighth notes with fingerings 0, 1, 2, 3, 2, 1. Bass staff has a long rest.

EXERCISE ON THE REBOUNTING
STROKE OF THE BOW.

ÉTUDE

EN COUPS D'ARCHET REBONDISSANTS.

Andante
con moto.

Métr. ♩ = 84.

dolce. *f* *p* *f* *p* *rall.*

EXERCISE ON THE REBOUNING
STROKE TOWARDS THE HEEL OF THE BOW.

ÉTUDE

COUPS D'ARCHET REBONDISSANTS VERS LE TALON.

Métr. $\frac{1}{2}$ = 100.

Allegretto.

THE TREMOLO OF THE LEFT HAND.

There is another element of Violin playing which is derived from the double shake and is only the introduction of the shake among the other sounds of the scale.

This effect, one of the richest in Violin playing, distinctly produces a harmony in three parts, to which is added life and colour by the rapid beating of the finger.

This kind of shake, called Slurred Tremolo, leads to many combinations which increase the resources of the instrument.

DU TRÉMOLO DE LA MAIN GAUCHE.

Il est un autre élément du Violon qui dérive de la cadence en doubles cordes, parcequ'il n'est autre chose que l'application du trille entre les autres intervalles de la gamme.

Cet effet, l'un des plus riches du Violon, fait entendre distinctement une harmonie à trois parties, à laquelle le battement fréquent du doigt ajoute de la vie et de la couleur.

Ce genre de trille appelé *Trémolo coulé* conduit à diverses combinaisons qui agrandissent les ressources de l'instrument.



ÉTUDE.

Metr. ♩ = 92

Moderato.

ETUDE.

Royal
Academy
of Music

Metr. ♩ = 92.

Andante.

pizz.

p

f

mf

mf

f

mf

mf

21875

ÉTUDE.

Métr. ♩ = 88.

Con moto.

p

cresc.

f

cresc.

dim.

cresc.

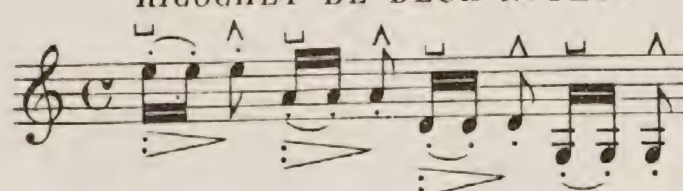
ON THE REBOUNDED STACCATO.

The Rebounding Staccato or Ricochet is a Stroke of the Bow made by striking the hair on the string with a degree of strength in proportion to the number of notes to be played. It is indicated thus:

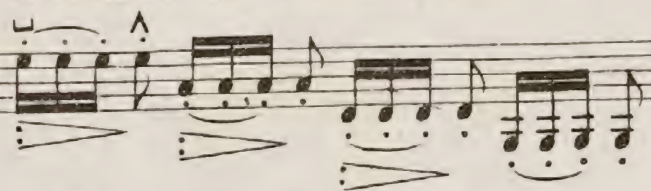


The Ricochet is made either by pushing or drawing when only a few notes have to be played. Examples.

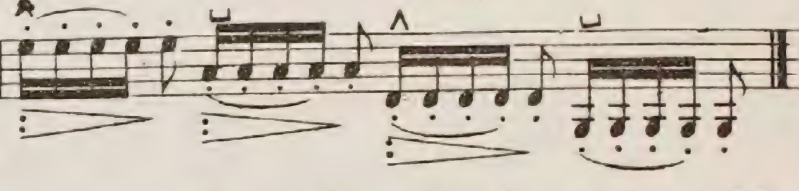
RICOCHET OF TWO NOTES. RICOCHET DE DEUX NOTES.



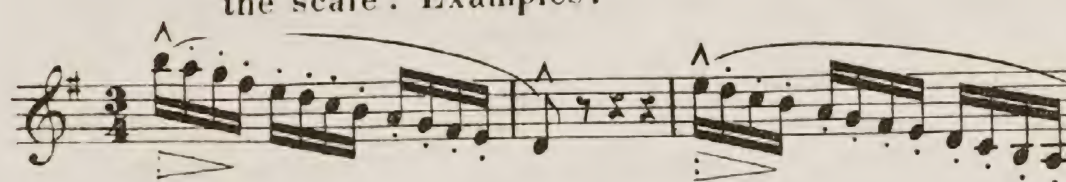
RICOCHET OF THREE NOTES. RICOCHET DE TROIS NOTES.



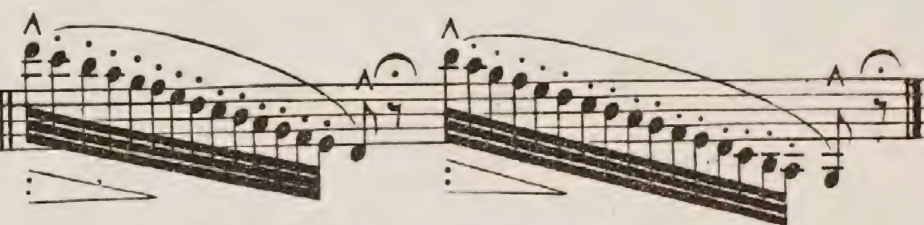
RICOCHET OF FOUR NOTES. RICOCHET DE QUATRE NOTES.



But on a scale of some extent it is only made by pushing from the point of the Bow and giving a strong impulse to the first and last notes of the scale. Examples.

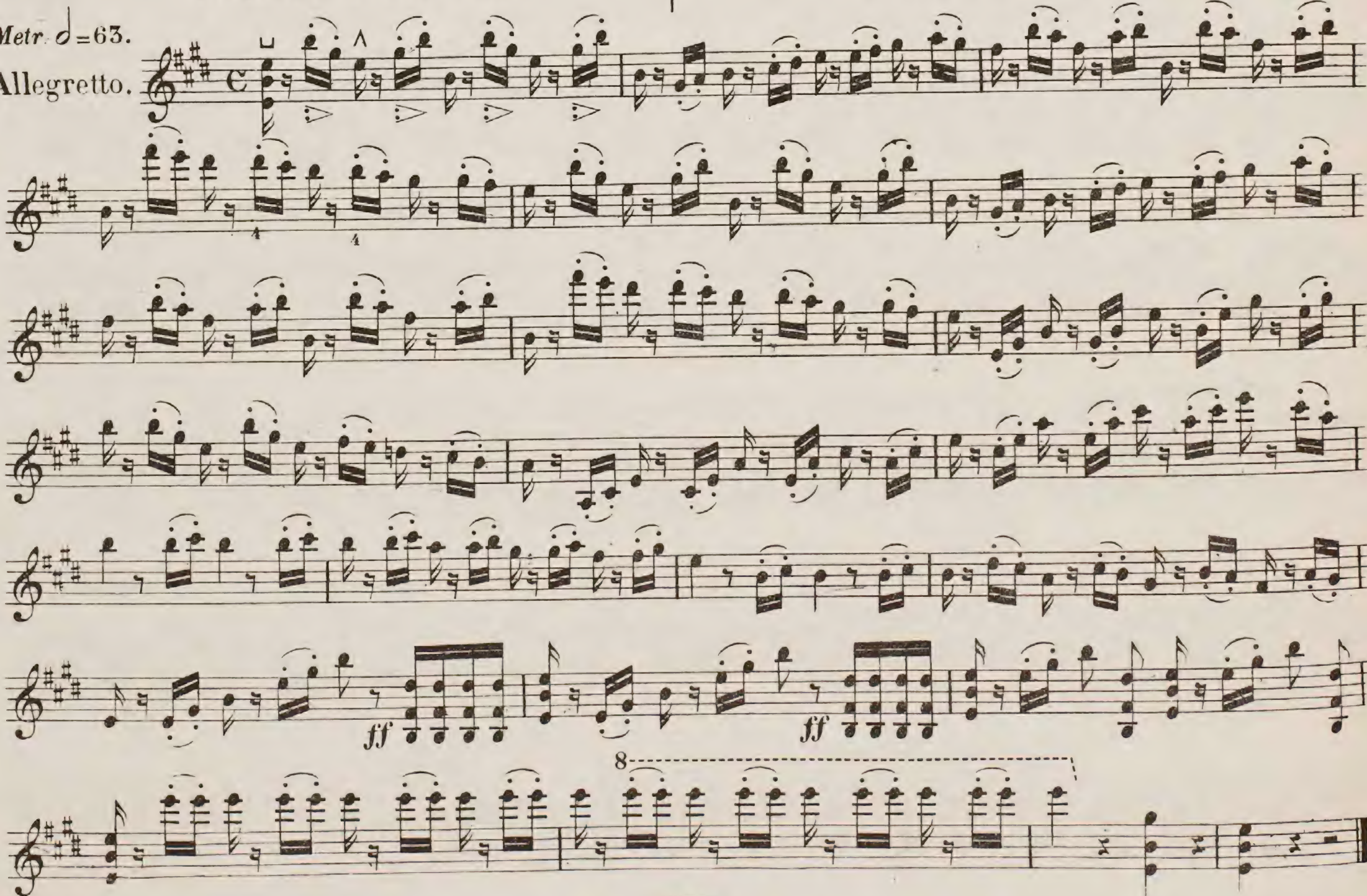


Mais sur une gamme de quelque étendue, il ne se fait qu'en poussant de la pointe de l'archet et en donnant une forte impulsion à la première et à la dernière note de la gamme. Exemples.



PRELUDE RICOCHET OF TWO NOTES.

Metr. $\text{♩} = 63$.
Allegretto.



PRÉLUDE RICOCHET DE DEUX NOTES.

PRELUDE
RICOCHET OF THREE NOTES.

Métr. ♩ = 104.

Allegretto.

This musical score is for a prelude in D major, 2/4 time, marked 'Allegretto'. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature 'C'. The tempo 'Allegretto.' is written above the first staff. The music features a series of triplets and sixteenth-note patterns, with fingerings (0, 3, 0, 3) indicated above the first staff. The piece concludes with a final cadence on the fourth staff.

STUDY
RICOCHET OF FOUR NOTES.

Allegretto.

This musical score is for a study in D major, 2/4 time, marked 'Allegretto'. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature 'C'. The tempo 'Allegretto.' is written above the first staff. The music features a series of four-note groups and sixteenth-note patterns, with fingerings (0, 4, 0, 4) indicated above the first staff. The piece concludes with a final cadence on the sixth staff.

PRELUDE
RICOCHET DE TROIS NOTES.

ÉTUDE

RICOCHET DE QUATRE NOTES EN TIRANT ET EN POUSSANT.

THE CONTINUOUS RICOCHET.

There is another use of the Ricochet which is more classical and more used: it is in continuous arpeggios where the bow divides the notes into twos, or threes, or fours by an elastic impulse from the wrist.

In a Fantasia on a Theme by Beethoven we have used the Ricochet in twos under the name of Tremolo. Its powerful effect induces us to devote a special article to it. Its principle, which is very simple, depends upon strokes of the bow similar to those which will be described farther on under the head Arpeggio.

The execution of this Tremolo depends upon absolute equality in drawing and pushing. In order to conquer this difficulty the continued sounds of which we have already spoken must be taken as a basis.

HOW TO STUDY THE CONTINUOUS RICOCHET.

Each of the following examples must be repeated, the pupil taking care to conform to the times indicated by the Metronome.

Keep on each note without interruption, and attack them at once by a quick percussion and as if it were done quite unexpectedly.

When the pupil has gradually arrived at the notes in twos marked by the Métronome ♩ = 92 he must prolong the movement in strokes which must be pushed from the point A to B. During this exercise the rod must gradually relax to its former movement, and for that purpose must be held by the thumb and 1st finger. The bow, being well rubbed with rosin, will soon rebound upon the string: then the only difficulty is to keep up this balancing by the measured movement of the right hand.

Point. ———— A B

Métr. ♩ = 92. Métr. ♩ = 120.

Métr. ♩ = 152. Métr. ♩ = 176.

Métr. ♩ = 69. Métr. ♩ = 80.

DU RICOCHET CONTINU.

Il est une autre application du Ricochet plus classique et plus usitée: C'est dans les arpèges continus, où l'archet partage les notes deux par deux, trois par trois, quatre par quatre par une impulsion élastique du poignet.

Dans une fantaisie sur un thème de Beethoven, nous avons fait connaître le Ricochet deux par deux sous le nom de Trémolo. Son effet puissant nous engage à y consacrer un article spécial; son principe, fort simple d'ailleurs, résume celui des coups d'archet de même espèce, que l'on trouvera plus loin à l'article des *Arpèges*.

L'exécution de ce Trémolo est dans l'égalité absolue du tirer et du pousser. Pour en vaincre la difficulté, il faut prendre pour base les sons continus, dont nous avons déjà parlé.

MANIÈRE DE TRAVAILLER LE RICOCHET CONTINU.

Il faut répéter chacun des exemples qui suivent, en se conformant aux mouvements indiqués par le Métronome.

Soutenir chacune des notes sans interruption, et les attaquer au début par une percussion vive et comme par surprise.

Lorsqu'on sera arrivé graduellement à l'exemple des notes liées deux par deux, marqué par le métronome ♩ = 92, on prolongera ce mouvement en coups d'archet serrés du point A au point B. Pendant la durée de cet exercice, on abandonnera peu à peu la baguette à son propre mouvement, en la soutenant de l'index et du pouce. L'archet bien garni de colophane, rebondira bientôt sur la corde. Dès lors, la seule difficulté est d'entretenir ce balancement, par le mouvement mesuré de la main droite.

Real movement of the Tremolo which the pupil must maintain.

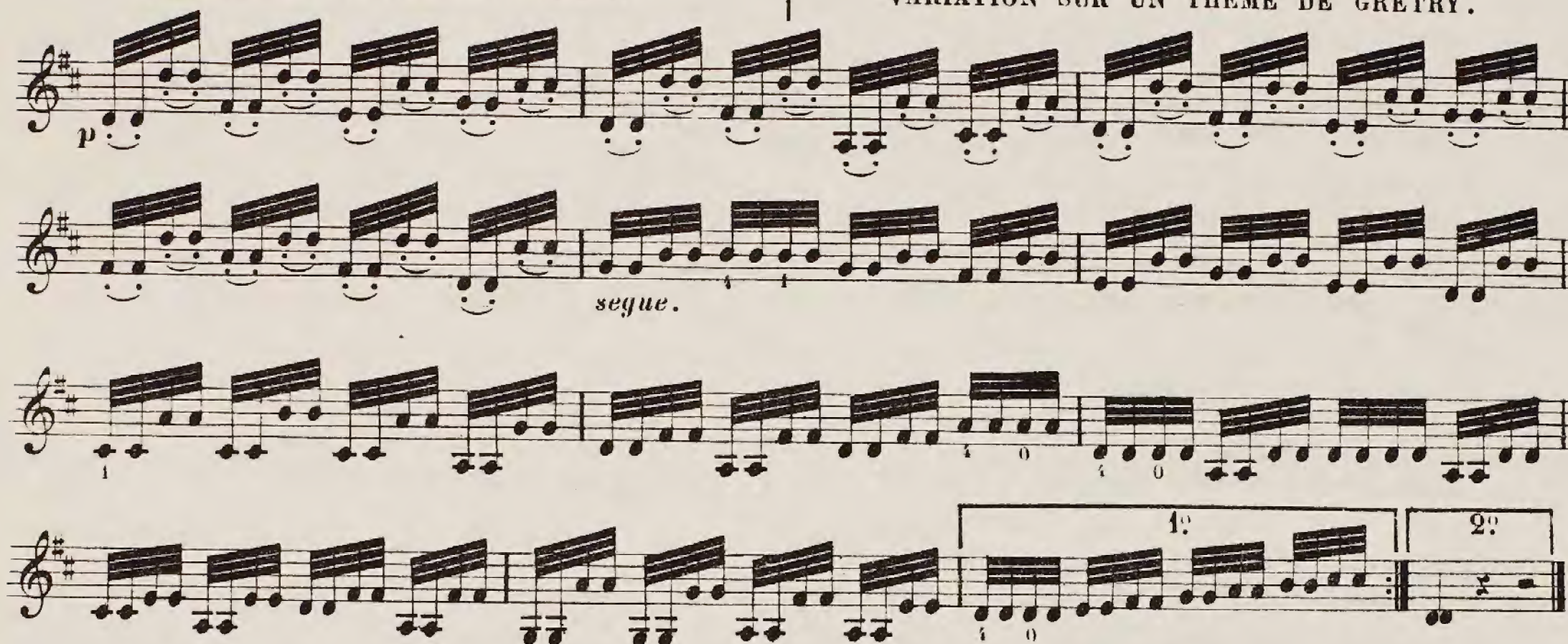
Véritable mouvement du Tremolo auquel il faut s'arrêter.

Met. ♩ = 92.



VARIATION ON A THEME BY GRETRY.

VARIATION SUR UN THÈME DE GRÉTRY.



ON TENTHS.

The pupil may return to the study of tenths. This gymnastic, used in moderation, will only loosen the fingers; but too prolonged an exercise might produce a very different effect — that of fatiguing and enervating the hand especially if it is not as yet full grown.

DES DIXIÈMES.

L'élève pourra souvent revenir à l'étude des Dixièmes; cette gymnastique, faite avec modération, ne fera que lui assouplir les doigts; mais l'exercice trop prolongé de cet extension pourrait produire un effet contraire: celui de fatiguer et d'enervier la main, surtout lorsqu'elle n'a pas acquis toute sa croissance.



CAPRICE
ON THE EMPLOYMENT OF TENTHS.

CAPRICE OU EMPLOI DES DIXIEMES.

Metz $\text{♩} = 116.$

Moderato.

ON ARPEGGIOS.

We call by the name of arpeggio all those strokes of the bow which give the effect of harmony upon the violin.

This element includes in itself all the others, as much in the employment of the bow as in the use of the left hand.

DES ARPÈGES.

On appelle arpèges les divers coups d'archet appliqués aux effets d'harmonie du Violon.

Cet élément résume pour ainsi dire en lui tous les autres, tant pour l'emploi de l'archet que pour l'exercice de la main gauche.

The combinations of arpeggios are very complicated. We will give a few short explanations, which by means of signs already known, will make the pupil understand their correct accentuation.

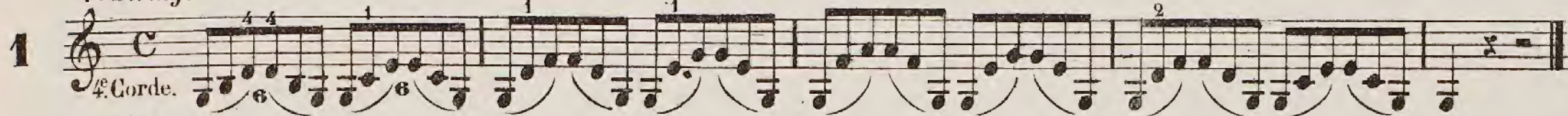
Arpeggios are formed in four different ways.

1. On one string.

EXAMPLES.

Arpeggios on one string.

4th String. Arpegges sur une Corde.



on two.

sur deux.



on three.

sur trois.



on four.

sur quatre.



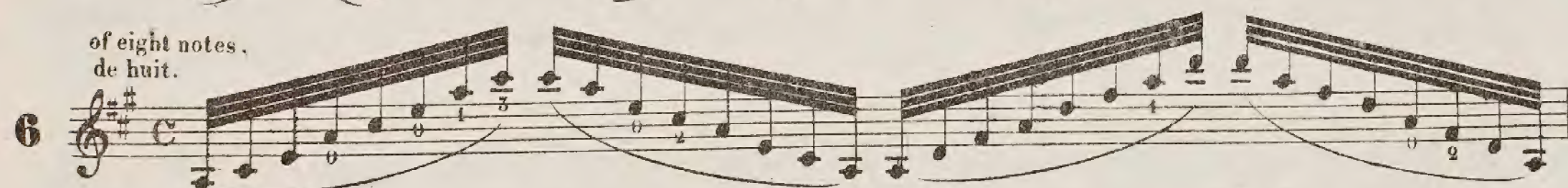
Arpeggios of six notes.

Arpegges de six notes.



of eight notes.

de huit.



Les combinaisons des Arpegges sont tres compliquees. Nous allons en donner quelques explications concises qui, à l'aide des signes déjà connus, en feront comprendre l'accentuation.

Les arpegges se font de quatre manières différentes.

1^{re} sur une corde.

EXAMPLES.

STUDY

ARPEGGIOS ON ONE STRING ONLY.

Metr. $\text{♩} = 88$.

Moderato.

This section contains five staves of music for a single string. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is Moderato. The music consists of arpeggiated chords, with fingerings (1-4) indicated above the notes. The first staff has a tempo marking 'Metr. ♩ = 88'. The fifth staff ends with a double bar line and a repeat sign.

ARPEGGIOS ON TWO STRINGS.

Metr. $\text{♩} = 100$.

Moderato.

This section contains six staves of music for two strings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is Moderato. The music consists of arpeggiated chords, with fingerings (0, 2, 4, 5) indicated below the notes. The sixth staff ends with a double bar line and a repeat sign. The final staff has a label '3rd String' and '3e Corde' with a repeat sign.

ETUDE

ARPEGES SUR UNE SEULE CORDE.

ETUDE.

165
Royal
Academy
of Music
Library

Moderato. *Metr.* ♩ = 108.

The musical score is written for a single melodic line on a piano. It is in D major (two sharps) and 2/4 time. The tempo is marked 'Moderato' with a metronome indication of 108 beats per minute. The score consists of 12 staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). The music is written in a single melodic line. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are numerous slurs and ties throughout the piece. Fingering numbers (1-5) are indicated below many notes. The piece concludes with a final cadence on the twelfth staff.

166 This exercise can be played in all the forms of arpeggio which follow.

L'étude qui précède peut s'exécuter dans toutes les formes d'arpèges qui suivent.

Academy
of Music

1. From the point of the bow.
Du premier tiers de l'archet.

2. Raise the bow at each note.
Idem en levant l'archet à chaque note.

3. From the middle of the bow.
Du milieu de l'archet.

6. In the strong or Martelé staccato, and the bow on the string.
Dans la force du staccato martelé et l'archet à la corde.

7. Each stroke drawn from the heel.
Tous les coups d'archet en tirant du talon.

8. Rebounding staccato for light pieces.
Staccato rebondissant dans la légèreté.

9. Rebounding from the heel.
Rebondissant du talon.

10. The second chord played with force.
Le second accord jeté avec force.

11. In long strokes.
En coups d'archet allongés.

13. The bow pushed on the string, and from the middle of the bow.
L'archet serré à la corde et du milieu.

14. Quick and pushed from the middle of the bow.
Vif et serré du milieu.

15. Light Ricochet.
Ricochet léger.

16. In sustained chords.
En accords soutenus.

17. *ff*

18. *f*

19. *ff*

20. *f*

21. *ff*

22. *f*

23. Ricochet by pushing.
Ricochet en poussant.

24.

ETUDE.

167

$\text{♩} = 80 \dots$
Moderato.
 $\text{♩} = 92 \dots$

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). It includes tempo markings: $\text{♩} = 80 \dots$ and Moderato., and a metronome marking: $\text{♩} = 92 \dots$. The music is characterized by a series of arpeggiated figures, each enclosed in a large circle. These figures are played in a sequence, with some staves showing multiple arpeggiated figures simultaneously. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The word "Arpeg:" is written below the fourth staff. The word "Fine." is written at the end of the eighth staff. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

ÉTUDE.

Royal
Academy

Métre ♩ = 60.

Moderato.

MAJEUR.

ON PIZZICATO.

Pizzicato is the sound drawn from the strings by pinching them with the finger.

A very frequent use of the pizzicato is made in all kinds of concerted music. Beethoven, in his Trio dedicated to Archduke Rudolph, gives us a very prolonged dialogue of this kind between the Violin and Violoncello. Consequently it is indispensable that the Violinist should know well how to articulate the pizzicato, or else he will run the risk of spoiling the effect of a piece.

In order to obtain the desirable clearness and strength the pupil must pinch the string with the forefinger, taking care that the contact of the nail be not heard. All kinds of exercises or preludes, either in single notes or in chords, such as will be found in the following examples, are useful in learning the pizzicato.

EXAMPLES.



The difficult part of the pizzicato is not only to make the equality and roundness of sound which are its beauty, but also in the rapidity with which it is necessary to pass from bowing to pizzicato and vice versa. The action of seizing the heel of the bow in the palm of the hand and attacking the string with the forefinger must be made in the time that a quaver rest would take, or even quicker. However, this dexterity will soon be acquired by often repeating the following exercise.



DU PIZZICATO.

On appelle Pizzicato le son que l'on tire des cordes par le pincer du doigt.

On fait du Pizzicato un usage très fréquent dans tous les genres de musique d'ensemble, Beethoven dans son trio dédié à l'Archiduc Rodolphe nous offre de cet effet un dialogue très prolongé entre le Violon et le Violoncelle.

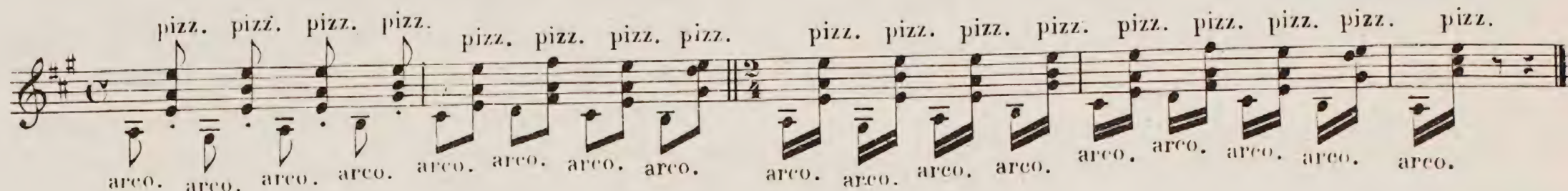
Il est donc indispensable pour un violoniste de savoir bien articuler le Pizzicato, sous peine de faire manquer l'effet d'un morceau.

Pour en obtenir la netteté et la force désirables, on pince la corde avec l'index en se gardant toutefois de faire entendre le contact de l'ongle. Toutes espèces d'exercices ou de préludes en notes simples ou en accords, tels qu'on les trouvera dans les exemples ci-dessous, sont propres à l'étude du Pizzicato.

EXEMPLES.

La difficulté du Pizzicato n'est pas seulement dans l'égalité et la rondeur du son qui en font la beauté; mais aussi dans la promptitude avec laquelle on passe souvent de l'archet au Pizzicato et réciproquement. Ainsi, l'action de saisir la hausse dans la paume de la main, de poser le pouce contre l'extrémité de la touche et d'attaquer la corde avec l'index doit se faire souvent dans la durée d'un demi soupir et quelquefois moins. Quoiqu'il en soit, on arrivera promptement à acquérir cette dextérité en répétant souvent l'exercice qui suit.

By another method of proceeding the player may pinch chords alternately by means of uninterrupted strokes of the bow. In this case the bow is held by the 1st, 3^d and 4th fingers, the lower note is made by pushing the bow from the heel, and the chord is pinched with the 2^d finger.

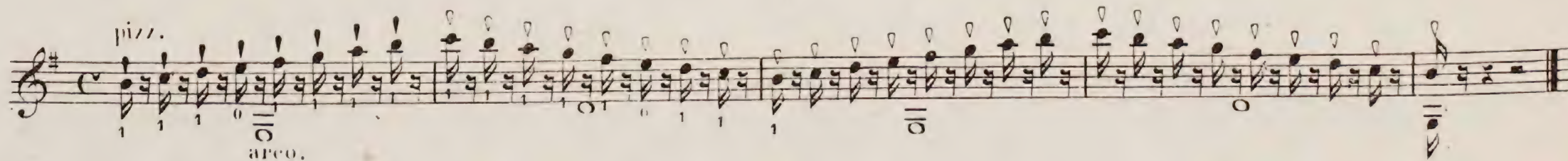


Many Violinists think they can play more easily by holding the violin like a guitar and making the pizzicato with the thumb; but the example above shows the impossibility of changing the position with sufficient rapidity. Besides, a pizzicato made with the thumb is never as clear and distinct as one made by the forefinger. We would therefore advise the pupil never to change the position of the violin.

THE PIZZICATO OF THE LEFT HAND.

This pizzicato is less used than the preceding; still, it has its useful side, because it contributes to give elasticity and facility to the left hand, besides which it may sometimes be used with success in the more brilliant parts of a concert piece. The pupil will find in the following examples the different varieties of pizzicato with the left hand. We have indicated it by the sign ♪

The pinched scales of the left hand are formed in two ways. For the first we make the note with the 1st finger and pinch the string with the 3^d or 4th. This is only used when notes are held by the bow on open strings.



The second kind are only made descending in quick movements. The first note is then struck from the point of the bow, and all the others are successively pinched by the fingers which have left the string.

On peut par un autre procédé pincer des accords alternativement avec des coups d'archet sans interruption. Dans ce cas, l'archet reste tenu par l'index, le troisième et le quatrième doigts; la note basse se fait en poussant l'archet du talon et l'accord se pince du second doigt.

Beaucoup de violonistes croient trouver plus de facilité en tenant le Violon comme une guitare et en faisant le Pizzicato du ponce; mais le seul exemple qui précède démontre l'impossibilité de changer la position du Violon en un si court espace de temps, et d'ailleurs on n'obtient jamais du ponce un Pizzicato aussi ferme et aussi articulé que de l'index. Nous conseillons donc de ne jamais changer la position du Violon.

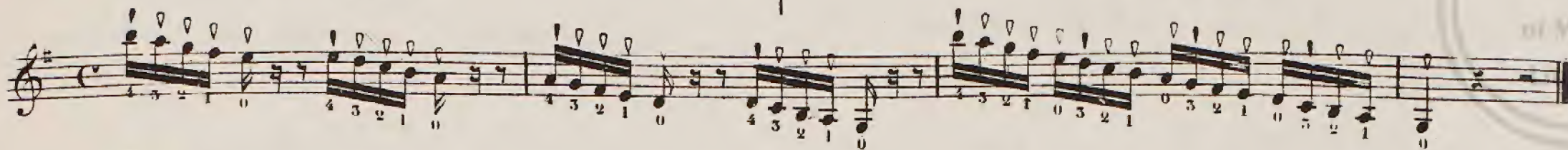
DU PIZZICATO DE LA MAIN GAUCHE.

Ce Pizzicato est moins en usage que le précédent mais il a pourtant son côté utile en ce qu'il contribue à donner à la main gauche plus d'élasticité et d'adresse. Il peut d'ailleurs être quelquefois employé avec bonheur dans les traits brillants d'un morceau de concert. On trouvera dans les exemples ci-dessous les diverses applications du Pizzicato de la main gauche. Nous l'indiquons par ce signe. ♪

Les gammes pincées de la main gauche se font de deux manières: d'abord en formant chaque note avec l'index et en pinçant la corde du troisième ou du quatrième doigt. Ce procédé ne s'emploie qu'avec des notes tenues par l'archet sur des cordes à vide.

La seconde espèce de gammes ne se fait qu'en descendant dans un mouvement accéléré. On frappe alors la première note de la pointe de l'archet et on pince successivement toutes les autres notes par les doigts qui quittent la corde.

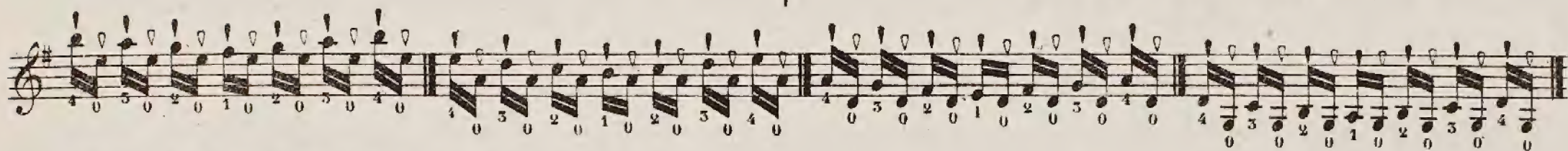
EXEMPLE.



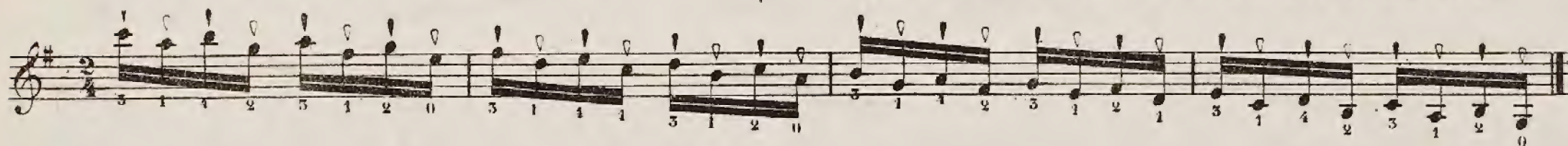
Ainsi dans le premier exemple les notes *si, la, sol, fa* sont formées par un petit coup d'archet sec et tous les *mi* a vide sont pincés successivement par les doigts 4, 3, 2, 1 etc.

Ainsi de suite sur les autres cordes.

EMPLOI ALTERNATIF DE L'ARCHET ET DU PIZZICATO.



AUTRES COMBINAISONS EN TIERCES.



Les notes pincées qui accompagnent la gamme se font indistinctement par les doigts qui sont en liberté.

**GAMME SOUTENUE AVEC ACCOMPAGNEMENT
DE PIZZICATO.**



**AUTRES NOTES SOUTENUES AVEC
PIZZICATO EN ACCORDS.**



VARIED THEME
WITH PIZZICATO FOR BOTH THE RIGHT
AND LEFT HANDS.

THÈME VARIE.

AVEC EMPLOI DE PIZZICATO DE LA MAIN DROITE ET DE LA MAIN GAUCHE.

AIN GAUCH.

Métr. ♩ = 80.

Andante.

Métr. ♩ = 80.

arco. *pizz.* *arco.*

Andante.

pizz. *arco.* *pizz.*

arco. *pizz.* *arco.* *pizz.* *arco.*

pizz. *arco.* *pizz.*

VAR: I. *pizz.* *arco.* *pizz.* *arco.* *pizz.* *arco.*

pizz. *arco.* *pizz.* *arco.* *pizz.* *arco.*

fz *pizz.* *arco.* *pizz.* *arco.* *pizz.* *arco.*

pizz. *arco.* *segue.* *pizz.* *arco.* *pizz.* *arco.*

fz *pizz.* *arco.* *segue.* *pizz.* *arco.*

fz

Un poco più moderato.

VAR: II.

arco
pizz.
7
pizz.
7
segue.
7
pizz.
arco.
arco.
pizz.
segue.
pizz.
arco.
rall.

a Tempo I^o

pizz.
arco.
pizz.
arco.
pizz.
arco.
pizz.
arco.
pizz.
arco.
pizz.
arco.
pizz.
arco.
pizz.
arco.
pizz.
arco.
pizz.
arco.
pizz.
arco.
pizz.
arco.

Unisons must be played in the same way as octaves, i. e. in notes either separate, detached or joined so that each note may be heard alone, and also to make sure of their intonation.

On travaillera les unissons de la même manière que les octaves, c'est à dire en notes séparées, soit détachées, soit coulees, pour bien entendre chaque note isolément et en assurer la justesse.

4 0 4 0 4 0 4 0 1 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 0 4 1 4 1

EX: 1. *segue.* *segue.*

EX: 2.

EX: 3.

EX: 4.

Adagio. *Métr: ♩ = 96.*

EXERCISE FROM THE HEEL OF THE BOW
UPON THREE STRINGS AT ONCE.

EXERCICE DU TALON SUR TROIS CORDES A LA FOIS.

Métr. ♩ = 108.

Allegretto.

ff

The musical score consists of ten staves of music, all in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegretto' and the metronome indicates a quarter note equals 108 beats per minute. The first staff begins with a forte (*ff*) dynamic. The music is written for a single melodic line, likely representing the bow's position on the strings. The notation includes various bowing techniques such as slurs, accents, and staccato marks. Fingering is indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The exercise progresses through different string positions and techniques, including triplets and sixteenth-note patterns. The final staff concludes with a double bar line and a repeat sign.

PRELUDES
or
EXERCISES ON LEAPING
WITH THE FINGERS.

PRELUDES
ou
EXERCICES POUR L'ÉCART DES DOIGTS
SUR PLUSIEURS CORDES.



EXERCISE
ON ACCIDENTAL STROKES IN
DIFFICULT POSITIONS.

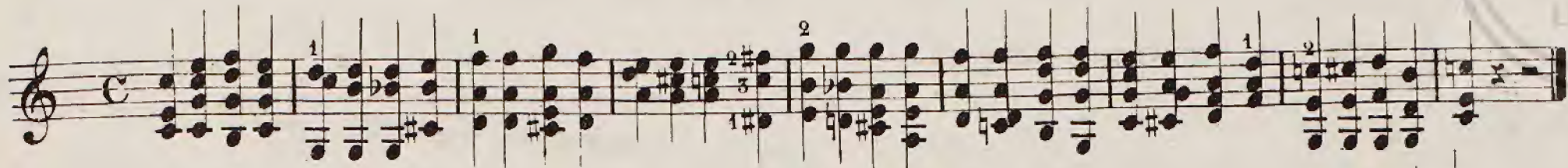
EXERCICE.
DE TRAITS JETES DANS DES POSITIONS ÉLOIGNÉES.

PRELUDES
IN THREE OR FOUR-PART CHORDS.

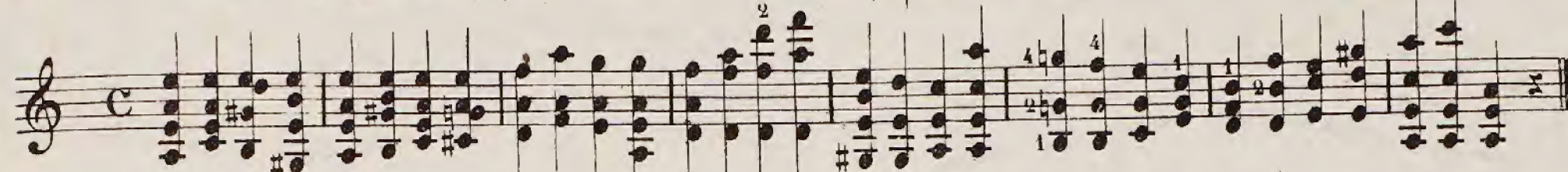
PRÉLUDES
EN ACCORDS SUR TROIS ET QUATRE CORDES.

177
Royal
Academy
of Music
Library

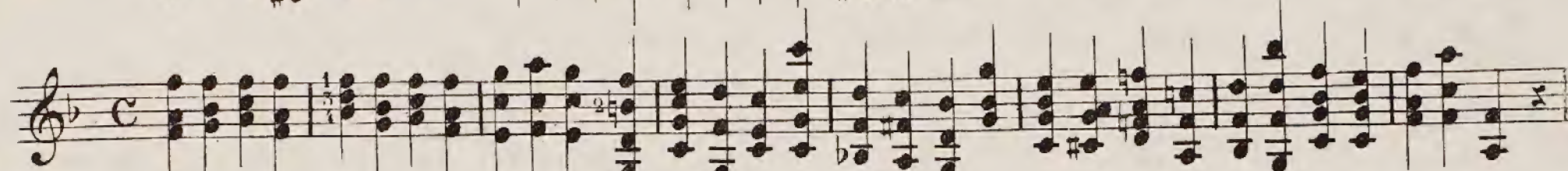
C major.
Ut majeur.



A minor.
La mineur.



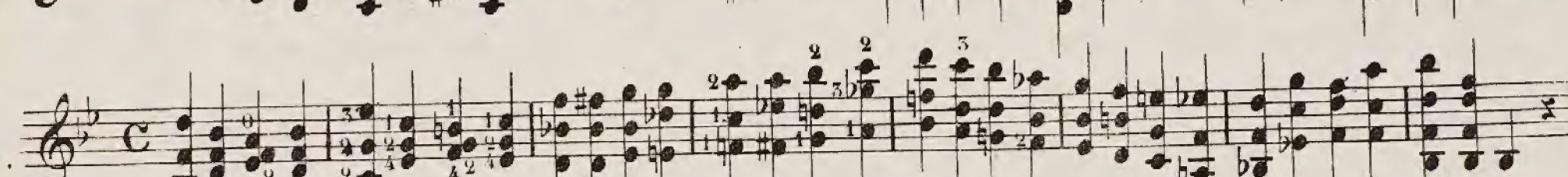
F major.
Fa majeur.



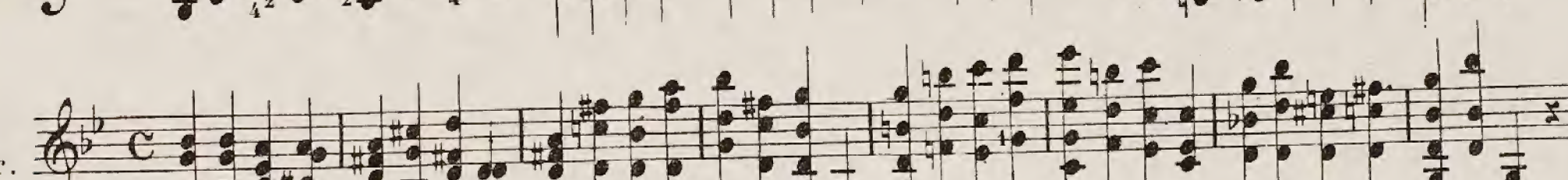
D minor.
Ré mineur.



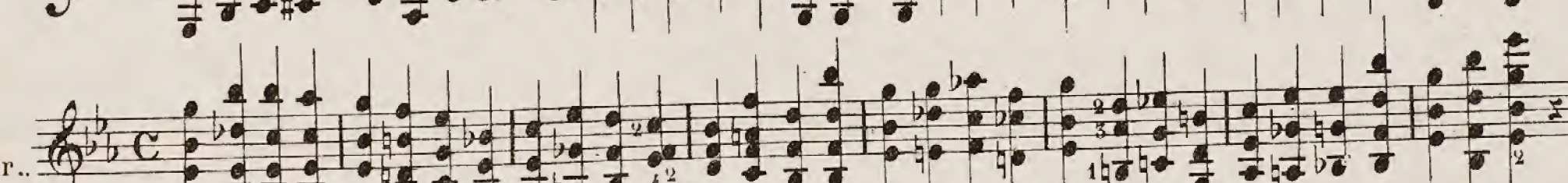
Bb major.
Sib majeur.



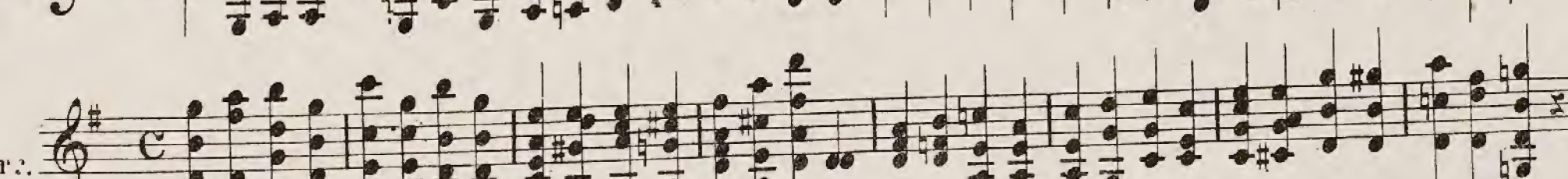
G minor.
Sol mineur.



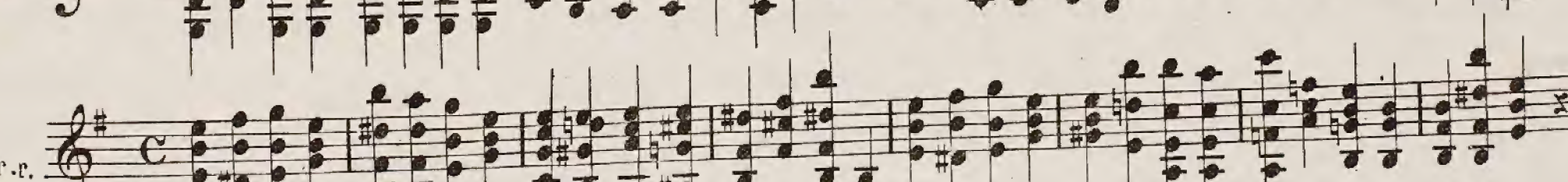
Eb major.
Mib majeur.



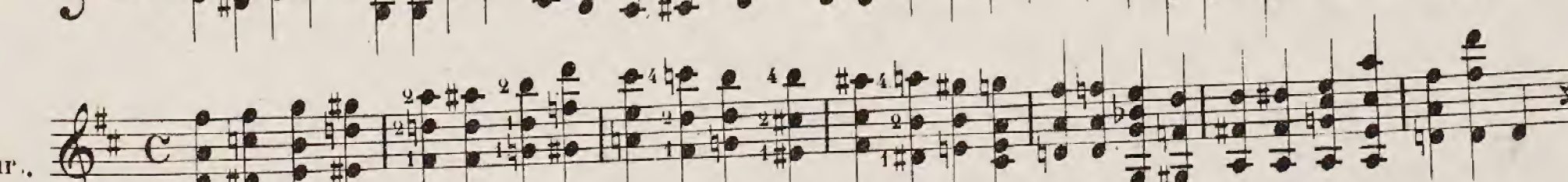
G major.
Sol majeur.



E minor.
Mi mineur.



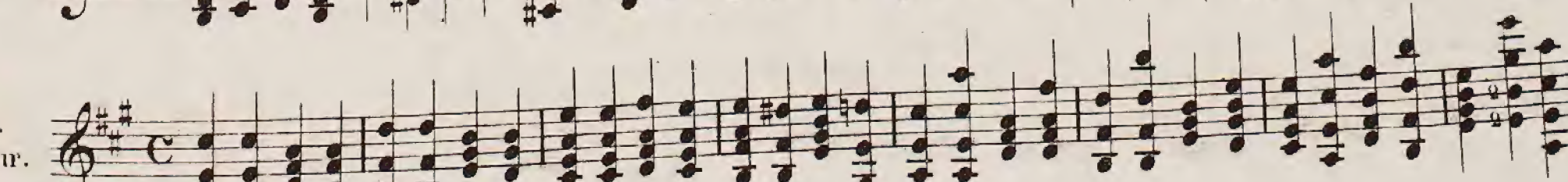
D major.
Ré majeur.



B minor.
Si mineur.



A major.
La majeur.



PRELUDES

PARALLEL FINGERING.

In diminished Sevenths on two, three
and four strings.

PRÉLUDES

DOIGTÉ PARALLÈLE.

En septièmes diminuées, sur deux, trois et quatre cordes.

1

2^d String.

4th and 3^d String.

8

3

4th 3^d and 2^d String.

4

5

8

CHROMATIC SCALES (PARALLEL) IN THIRDS AND IN OCTAVES.

Moderato.

Métr. ♩ = 84.

3^d and 4th String.

DE GAMMES CHROMATIQUES (MOUVEMENTS PARALLÈLES)
EN TIERCES ET EN OCTAVES.

EN TIERCES ET EN OCTAVES.

179 Royal

STUDY

FOR THE LEFT HAND
IN DOUBLE STOPPING.

ÉTUDE

EXERCICE POUR LA MAIN GAUCHE EN DOUBLES BATTIMENTS

Royal
Academy
of Music
Library

Allegro moderato. *Métr. ♩ = 116.*

The musical score consists of 12 staves of music for the left hand, written in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro moderato' with a metronome indication of 116 beats per minute. The piece is titled 'STUDY FOR THE LEFT HAND IN DOUBLE STOPPING' and 'ÉTUDE EXERCICE POUR LA MAIN GAUCHE EN DOUBLES BATTIMENTS'. The notation includes various double-stopping exercises, with dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). Fingering numbers (1, 2, 3) are indicated throughout the score. The piece concludes with a final cadence on the 12th staff.

ÉTUDE.

181

Royal
Academy
of Music
Library

Métr. ♩ = 80

Moderato.

The musical score is written for piano and violin. The piano part is in the upper staves, and the violin part is in the lower staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked "Moderato." with a metronome indication of 80 beats per minute. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The piano part begins with a "pizz." (pizzicato) marking. The violin part includes a "Piu animato." section. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain repeat signs. The piano part features complex chordal textures and melodic lines, while the violin part provides a more rhythmic and melodic accompaniment. The score concludes with a final cadence in the piano part.

pizz.

Piu animato.

arco.

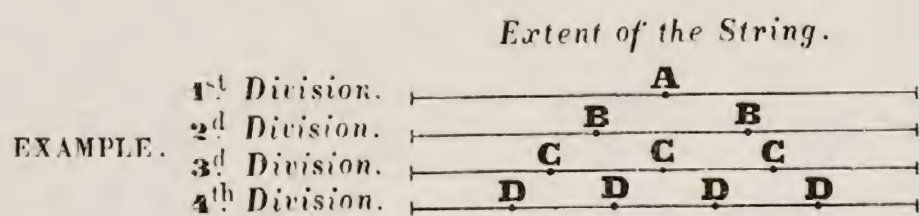
HARMONIC SOUNDS.

Harmonic sounds are, for the hand, the greatest difficulty in playing the Violin, because they nearly always require the use of two fingers for each note, which note is only heard on condition of mathematical accuracy. Besides this, the least shaking of the hand stops vibration, and renders the effect impossible.

The study of harmonics gives to the artist both dexterity and ease, and also develops tenderness of feeling.

Harmonic Sounds are produced by lightly touching the string with the end of the finger in places which divide its extent into several equal portions.

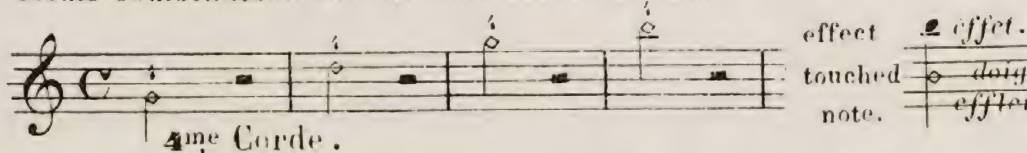
The string then put in motion by the bow, forms many centres of vibration, which give to harmonics the fulness which makes their finest quality.



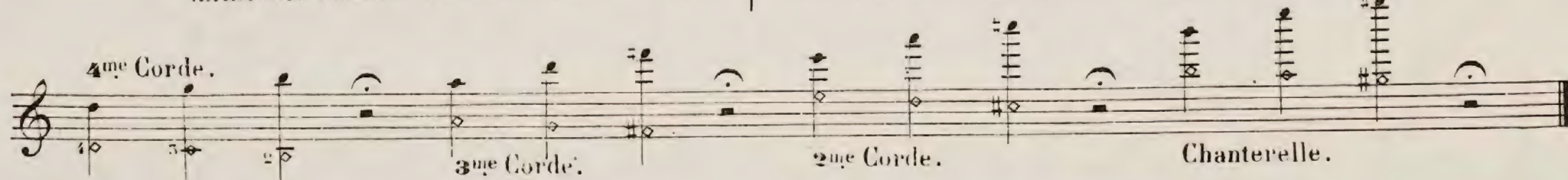
The finger being lightly placed on **A** in the first example divides the string into two equal parts and gives the octave. Placed on one of the two points **B** it divides the string into three equal parts and gives the twelfth. At the **C**'s the division is four times and the double octave is the result. Finally at the **D**'s the division is five times and the seventeenth (or double octave third) is the result. The note to be touched by the finger is shown by a square semibreve, and when this produces a higher harmonic sound that is shown by a small note above the semibreve.

The same harmonics are on the other three strings.

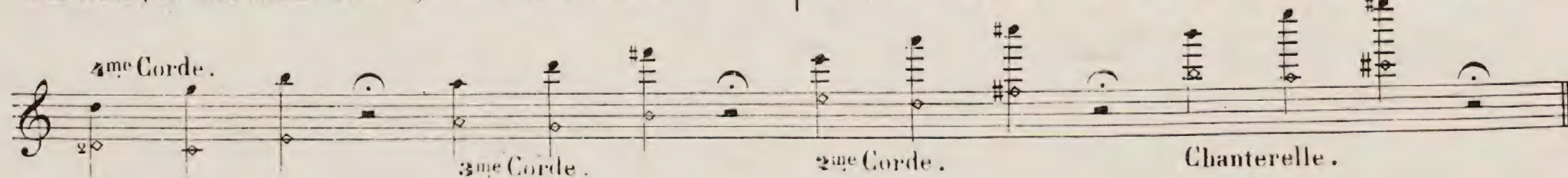
Même combinaison sur les trois autres cordes.



HARMONIC SOUNDS ON THE FOUR STRINGS.



THE SAME, ON THE SAME STRINGS, IN THE 3^d POSITION.



The preceding harmonic sounds are the easiest because they are made with one finger upon the open string: we call them Simple Harmonics. But when two fingers are used, one stopping, the other touching, as in the following examples, the sounds produced are called Compound Harmonics.

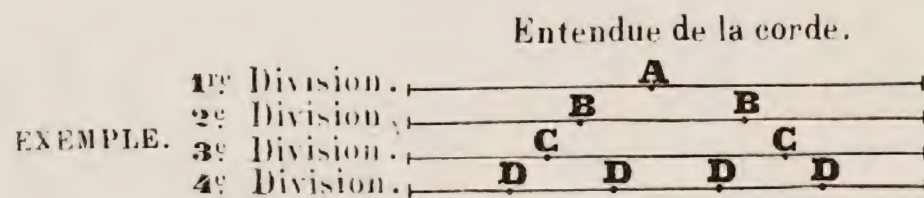
DES SONS HARMONIQUES.

Les sons harmoniques présentent pour la main gauche la plus grande difficulté du Violon, parce qu'ils exigent presque toujours l'emploi de deux doigts pour une note, et que cette note ne parle qu'à la condition d'une justesse mathématique. De plus, la moindre oscillation de la main arrête la vibration et rend ces effets impossibles.

L'étude de sons harmoniques donne à l'artiste de la dextérité, du calme et développe la finesse du tact.

Les sons harmoniques se produisent en effleurant la corde du bout du doigt, aux endroits qui divisent son étendue en plusieurs portions égales.

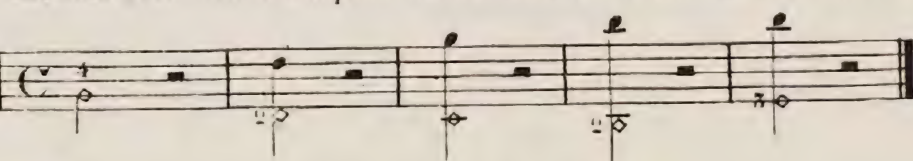
La corde mise ainsi en mouvement par l'archet forme plusieurs centres de vibration, qui donnent aux sons harmoniques cette rondeur qui en fait la première qualité.



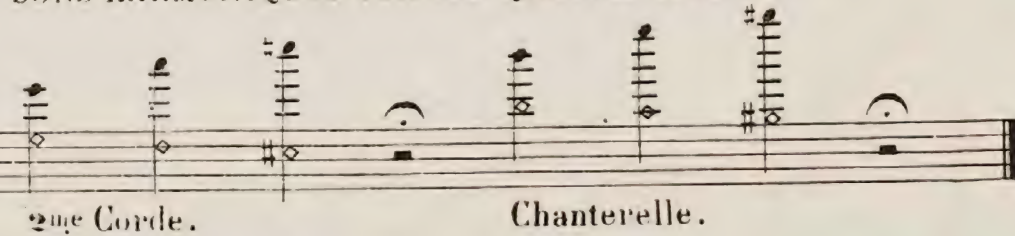
Le doigt posé légèrement au point **A** du premier exemple partage la corde en deux portions égales et donne l'octave. Posé à l'un des deux points **B** il divise la corde en trois portions et donne le son harmonique à la 12^{me}. Aux deux points **C**, la division est de quatre et donne pour résultat la double octave. Enfin, placé à l'un des points **D**, la division est de cinq et donne le son harmonique à la 17^{me}. La note effleurée par le doigt est indiquée par une blanche carrée, et lorsque cette note effleurée produit un son harmonique plus élevé, on le marque par une petite note au dessus de la blanche carrée. Exemples.

The same harmonics on the other half of the string.

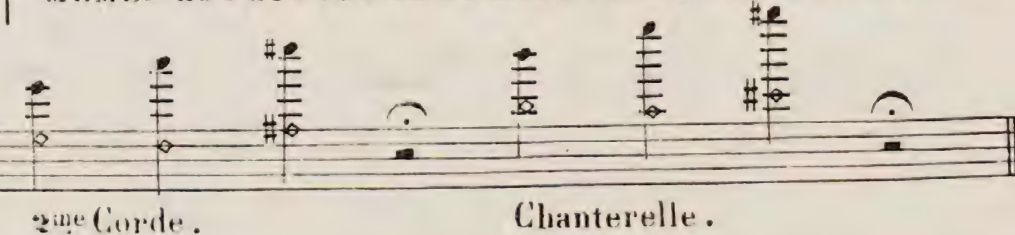
Mêmes sons harmoniques dans l'autre moitié de la corde.



SONS HARMONIQUES SUR LES QUATRE CORDES.



MÊMES EFFETS SUR LES MÊMES CORDES DANS LA 3^{me} POSITION.



Les sons harmoniques qui précèdent sont le plus faciles, parce qu'ils se font avec un seul doigt sur les cordes à vide: nous les appellerons sons harmoniques simples. Mais lorsqu'on emploie, comme dans les gammes ci-dessous, deux doigts, l'un appuyé l'autre effleuré, le son harmonique qui en résulte s'appelle composé.

The note stopped by the thumb is shown by a black note, the touched note by an open note, and the harmonic by a small note placed above it.

It will be seen from these two scales of harmonics that there is a simple harmonic sound belonging to all open strings. We must then place the thumb above the peg for the 1st position so that it may be ready to slide parallel with the little finger to the other compound intervals.

La note appuyée par l'index est indiquée par une noire. La note effleurée, par une blanche carrée, et le son harmonique, par une petite note placée au dessus.

On remarquera que dans ces deux gammes, il y a un son harmonique simple à toutes les cordes à vide. On aura soin, pour la première, de poser l'index au-dessus du sillet, afin qu'il soit préparé à glisser parallèlement avec le petit doigt, sur les autres intervalles composés.

SCALES IN HARMONIC SOUNDS,
SIMPLE AND COMPOUND ALTERNATELY.

GAMMES EN SONS HARMONIQUES SIMPLES
ET COMPOSÉS ALTERNATIFS.

STUDY

HARMONICS AND NATURAL
SOUNDS MIXED.

ÉTUDE

MÉLANGE DES SONS HARMONIQUES
AVEC LES SONS NATURELS.

Métr. ♩ = 100.

Moderato.

Fine.

In order to give all their brilliancy to harmonic sounds in quick movements in semiquavers, the rebounding stroke of the bow from **A** to **B** must be used with power and fulness.

Pour donner aux sons harmoniques tout leur éclat dans leur mouvement accéléré des doubles croches, on emploiera avec force et largeur le coup d'archet rebondissant du point **A** au point **B**.



HARMONIC SOUNDS IN DOUBLE STRINGS.

Harmonic Sounds in Double Strings, are written as follows.

All which are made on the lower string are written on the left side of the note-system.

All made upon the higher string upon the right side.

DES SONS HARMONIQUES EN DOUBLES CORDES.

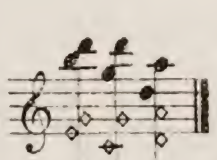
Les sons harmoniques en doubles cordes, soit *simples*, soit *composés* s'écrivent comme suit:

Tout ce qui se fait sur la corde inférieure s'écrit à gauche de la tige.

Tout ce qui se fait sur la corde supérieure s'écrit à droite. Exemples.

Simple Harmonies on G and D.

Sons harmoniques simples sur le Sol et le Ré.



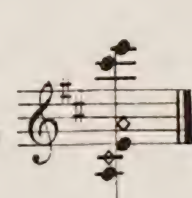
Ditto on D and A.

Idem sur le Ré et le La.



Compound Harmonies on G and D.

Sons harmoniques composés sur le Sol et le Ré.



Ditto on D and A.

Idem sur le Ré et le La.



CHROMATIC SCALES IN PARALLEL MOTION.



GAMME CHROMATIQUE EN MOUVEMENTS PARALLÈLES.

DIATONIC SCALE OF G.



GAMME DIATONIQUE EN SOL.

MIXTURE OF NATURAL AND HARMONIC SOUNDS.

Chromatic Scale in Double Octaves,
and in Parallel Motion.



Chromatic Scale in Tenths in Natural
and Harmonic Sounds.



MÉLANGES DE SONS NATURELS ET DE SONS HARMONIQUES.

Gamme chromatique en doubles octaves et en mouvements paral-
lèles.

Gamme chromatique en dixièmes en sons naturels et harmoni-
ques.

PRELUDES

HARMONIC SOUNDS IN DOUBLE STRINGS.

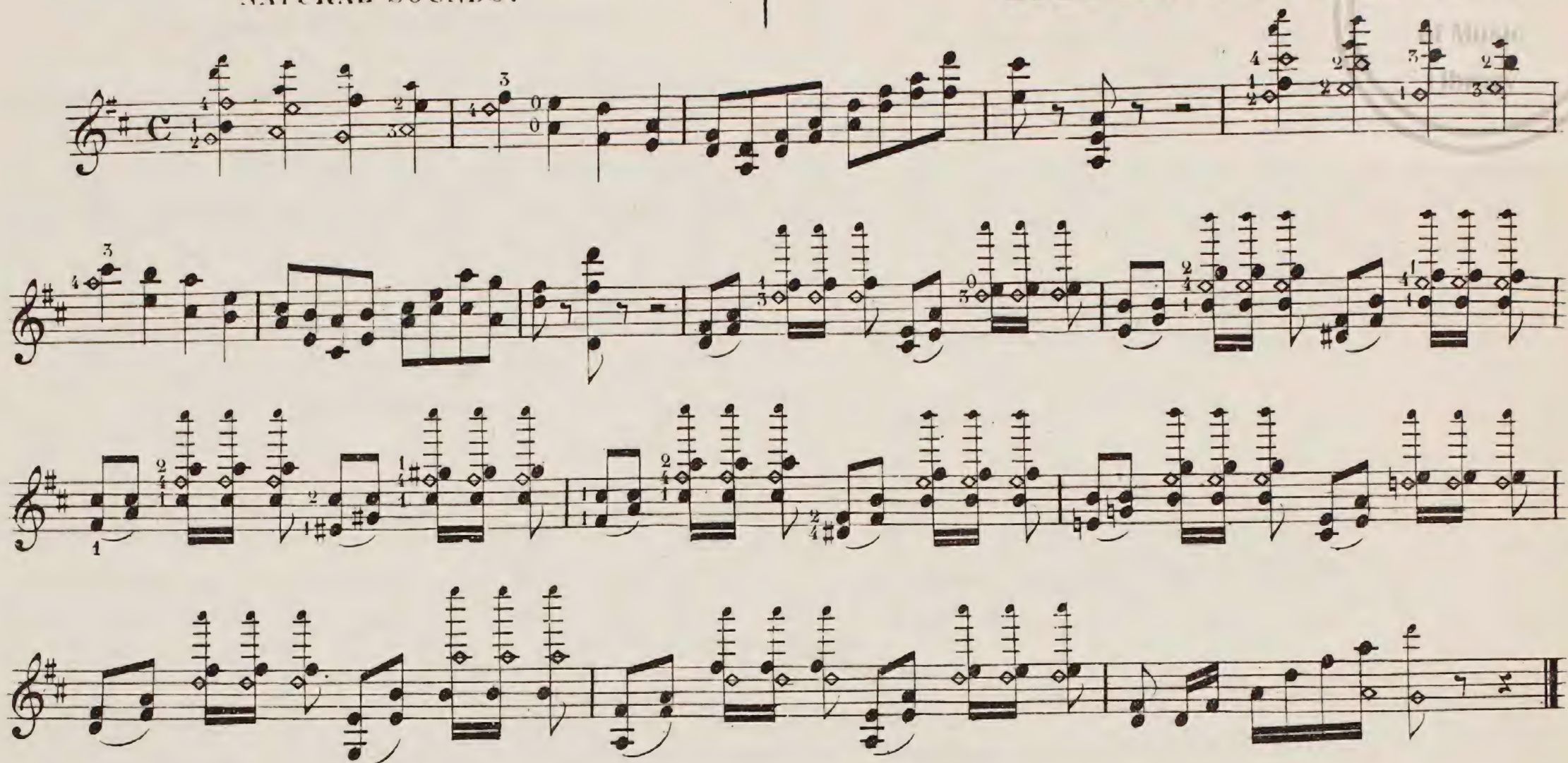
PRÉLUDES

SONS HARMONIQUES EN DOUBLES CORDES.



MIXTURE OF HARMONIC AND
NATURAL SOUNDS.

MELANGES DE SONS HARMONIQUES
ET DE SONS NATURELS.



SIMPLE HARMONIC SOUNDS.

Following natural sounds in a simple
piece on the fourth string.

SONS HARMONIQUES SIMPLES.

Dans un chant sur la quatrième corde faisant suite aux
sons naturels.

SERENADE DU BARBIER DE SEVILLE. (Rossini)



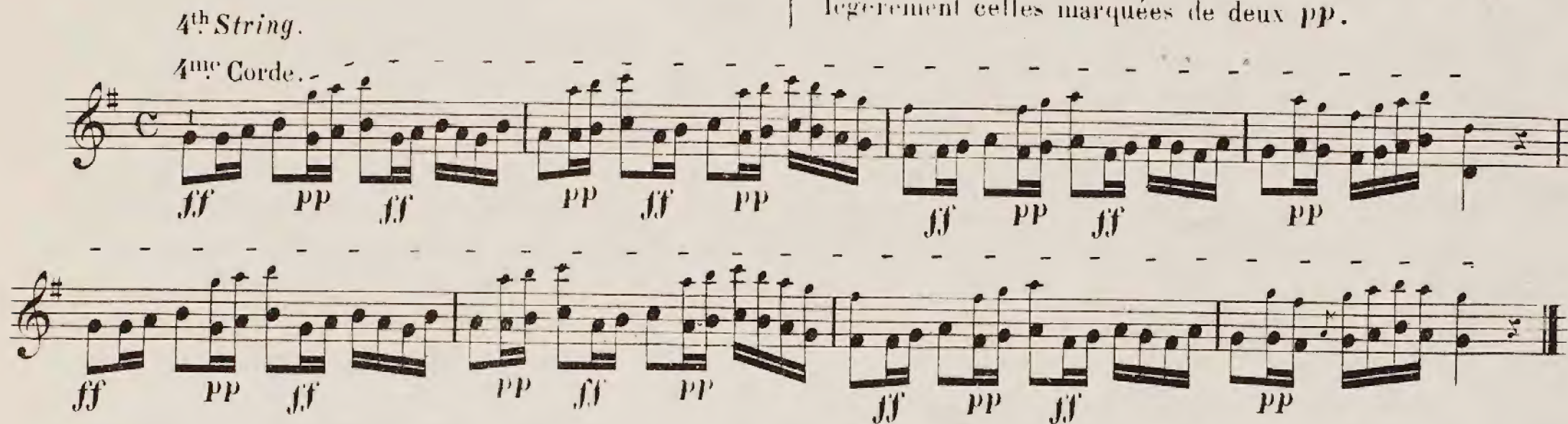
FLUTE SOUNDS OR ARTIFICIAL
HARMONICS.

We have gone through Harmonic Sounds
formed exclusively by combinations of the
left hand, we have yet to speak of another
kind of harmonics which are formed by a
movement of the bow. We will call these
artificial Harmonics.

SONS FLûTES OU SONS HARMONIQUES
ARTIFICIELS.

Nous venons de parcourir les sons *harmoniques* qui
se font par des combinaisons exclusives de la main gau-
che; il nous reste à parler d'une autre espèce de sons

It is especially in high positions on the 4th String that these are used with success. It is sufficient to draw the bow a little towards the bridge and to move it quickly on the string in order to obtain the desired effect. It is in contrasts between loud and soft, such as are indicated below, that echoes in octaves are used: but in order that the illusion may be complete the notes marked **ff** must be full in tone, and those marked **pp** just as lightly played.



DUMB SCALES.

We call that scale „dumb“ in which the bow passes so lightly and slowly over the string that the sound is scarcely heard.

VIOTTI taught this method to his pupils by preference as being the most precious in the mechanism of the Violin, and with reason called it „Masterpiece.“

Truly nothing can be more useful in handling the bow, nothing better prepare a player for public appearance, than this kind of exercise. It gives to the hand that calmness and impassibility which guarantees talent against emotion, a thing which often causes the bow to tremble upon the string.

Of all mechanism, the study of this requires the greatest patience, because we must get to touch the string with a single hair, and yet sustain the sound during at least one minute.

In order to attain perfection in this exercise slowness in filing sounds must be increased gradually, and at the same time the pressure of the bow on the strings must be diminished.

During this work of cold immobility, which must absorb the whole attention of the player, great care must be taken not to wander from rectitude of posture. The pupil above all, must be careful that the bow moves without interruption and without jerking.

flûtes, qui se fait par un procédé de l'archet, que nous appelons pour cette raison sons harmoniques *artificiels*. C'est surtout dans les positions élevées de la quatrième corde que ce moyen s'emploie avec succès. Il suffit de rapprocher un peu l'archet du chevalet, et de le promener rapidement sur la corde, pour obtenir l'effet désiré.

C'est dans les contrastes du fort au faible, tels que nous les indiquons plus loin, qu'on obtient des échos à l'octave; mais pour que l'illusion soit complète, on articulera fortement et largement les notes marquées de deux **ff** et légèrement celles marquées de deux **pp**.

GAMME MUETTE.

Nous appelons ainsi une certaine gamme, où l'archet passe avec tant de légèreté sur la corde et dans un mouvement si lent, que le son se fait à peine entendre.

VIOTTI communiquait ce procédé à ses élèves de prédilection, comme le secret le plus précieux du mécanisme et l'appelait avec raison *le travail des maîtres*.

En effet, rien ne peut être plus profitable au maniement de l'archet, et ne saurait mieux préparer un soliste à jouer en public, que ce genre d'exercice. Il donne à la main ce calme, cette impassibilité qui garantissent le talent contre l'émotion, qui trop souvent fait trembler l'archet sur la corde.

De tout le mécanisme, c'est l'étude qui demande le plus de patience à l'élève, car il faut qu'il arrive à ne toucher la corde que par un seul crin, en soutenant la durée de la note pendant une minute au moins.

Pour atteindre la perfection de cet exercice, il faut augmenter graduellement la lenteur de *sons filés*, et diminuer en même temps le poids de l'archet sur les cordes.

Durant ce travail de froide immobilité, qui doit absorber toute l'attention de l'exécutant, il ne faut en rien s'écarter de la rectitude de la pose. L'élève veillera surtout à ce que l'archet marche sans interruption et sans secousse.

LAST ADVICE OF THE SECOND PART.

We will conclude this second part by considering some things which we think of the greatest importance, since without them the Violinist must always be an incomplete artist.

These exercises, which are as it were the corollary which join execution to composition, are divided into three parts.

1. The pupil having attained to the degree of proficiency just explained, must in order to get familiar with his music copy, re-copy, and always copy the same pieces in order to engrave them deeply upon his memory.

When he knows them by heart, his intelligence gets accustomed to reasoning them out: this is the first step towards practical composition.

2. The pupil must learn something of the piano. This easy and complete instrument will reveal to him all the secrets of harmony. Experience will bring to him every day a new discovery, either in remembering what he has heard, or in finding a new melody. The advantage of knowing the piano is better felt than we can explain it here; but a pupil who is already an artist can easily understand all the help which can be derived from this instrument.

3. It is upon this third exercise, The Prelude, that we advise the pupil to dwell most earnestly.

The Prelude completes the armour of the artist: it leads to improvisation, then to composition. To Prelude is to accustom one's self to that ease, that „laissez aller“ which we so like to find in the Violinist. But he who never preludes, though a correct, but a cold reader, lacks in his playing that charming initiative which gives to the artist that inspired air which at once charms and captivates.

As regards mechanism Prelude is the sum of effects produced by the violinist: it is by this means that he adds one trait to another. The instrument, which itself feels this freedom of action obeys the fingers of the master, and grows in sound.

The Prelude is an arsenal which the artist enriches each day by something new which he knows how to employ in order to touch the feelings of his hearers.

The Prelude gives presence of mind, that boldness which the Italians call *maestria* and we the „height of talent.“

DERNIER CONSEIL.

DE LA SECONDE PARTIE.

Nous terminons cette seconde partie par des considérations que nous jugeons de la plus haute importance, puis-que sans elles un violoniste ne sera jamais qu'un artiste incomplet.

Ces exercices qui sont en quelque sorte le corollaire, qui unit l'exécution à la composition, se resument en trois:

1. L'élève arrivé au degré de force que nous venons d'expliquer, doit pour se familiariser avec la musique, copier, copier encore, copier toujours les mêmes morceaux, afin de se les bien classer dans la mémoire. Quand il les sait par cœur, son intelligence s'habitue à les raisonner; ce genre de travail et le premier degré qui conduit à la composition pratique.

2. L'élève devra apprendre un peu de *Piano*. Cet instrument facile et complet, lui révélera tous les secrets de l'harmonie. L'expérience lui amènera chaque jour une découverte nouvelle, soit pour se rappeler ce qu'il aura entendu, soit pour trouver une mélodie. L'avantage du *Piano* se fera mieux sentir que nous ne saurions l'expliquer ici; mais un élève déjà artiste peut facilement se rendre compte de toutes les ressources qu'on peut tirer de cet instrument.

3. C'est sur cette troisième considération: *Le Prélude*, que nous recommandons à l'élève de s'appesantir.

Le *Prélude* complète le talent de l'artiste: il conduit à l'improvisation, puis à la composition. Préluder, c'est s'habituer à cette aisance, à ce laissez aller qu'on aime à retrouver chez un exécutant. Mais celui qui ne *prélude* jamais peut être, sans doute un lecteur correct, mais un lecteur froid: son jeu manque de cette heureuse initiative qui donne à l'artiste cet air inspiré qui charme et captive.

Au point de vue du mécanisme, le *Prélude* est le répertoire des effets du violoniste; c'est par lui qu'il ajoute un trait à un autre. L'instrument qui lui-même se ressent de cette liberté d'action, obéit sous les doigts du maître et gagne en sonorité.

Le *Prélude* est un arsenal que l'artiste enrichit chaque jour d'un trait nouveau, qu'il sait employer à point pour toucher ses auditeurs.

Le *Prélude* donne la désinvolture, la hardiesse; c'est lui qui revêt les exécutants de ce que les italiens

The artist is happy to be able to find among his own resources the assorted expressions with which to compose his works. By a visible attraction he gradually animates himself and insensibly passes from the Prelude to improvisation. His imagination, given up to itself, soon knows no limits: it is no longer a single violin which is speaking, but an entire orchestra. Its warmth draws on the obedient bow which impetuously moves on the vibrating strings from which escape streams of harmony and torrents of arpeggios.

The artist has approached the sublime. But what will remain if he has not entrusted the fruits of his imagination to paper? If his pen remains dumb he will regret the loss of those fugitive thoughts of which he will soon find no trace. He will often experience that disappointment before he acquires sufficient self-command to abandon the still-palpitating instrument and write down his happy inspirations. That is the last obstacle which separates the Improvisator from the Composer. It is idle for the artist to imagine that stopping will cool down his rapture: on the contrary rest will endue him with fresh strength. The satisfaction of seeing his thoughts written down will redouble his courage, and when he takes back his instrument he will, without effort, complete the work of his genius.

HOW TO PRELUDE.

The first thing to be done previous to preluding is to establish well one's posture, without hurry, and to tune the instrument both firmly and truly.

Secondly, what is next to be done must be well engraved upon the mind before passing into the fingers, lest we begin at random strokes which may lead into difficulty. It is wise to choose short strokes, to take proper rests, to do little at a time: to combine all these things, in spite of their diversified form, in order that every thing may be perfect by its justness and precision.

In order to use the instrument to the best advantage we must first use the most sonorous chords, such as G, D, A, E, and those which have the greatest number of open strings, and are of an easier character and brilliant intonation.

END OF THE 2^d PART.

appellent la *maestria*, que nous nommerons volontiers la *crânerie* du talent.

L'artiste est heureux de pouvoir trouver dans ses propres ressources, les expressions assorties dont il compose ses œuvres. Par une visible attraction, il s'anime peu à peu, et passe insensiblement du Prélude à l'improvisation. Son imagination, livrée à elle-même, ne connaît bientôt plus de bornes; ce n'est plus un violon qui parle, mais un orchestre tout entier. Sa fougue entraîne l'archet obéissant qui parcourt impétueux les cordes frissonnantes, d'où s'échappent des flots d'harmonie et des torrents d'arpèges.

L'artiste a marché vers la sublimité! Mais que restera-t-il s'il n'a pas confié au papier les fruits de son imagination? Si sa plume reste muette, il regrettera ses pensées fugitives, dont il ne retrouvera plus la trace. Il recommencera souvent cette expérience, avant d'avoir conquis assez d'empire sur lui-même pour abandonner l'instrument qui palpite encore, et confier au papier ses heureuses inspirations. Là est le dernier obstacle qui sépare l'improvisateur du compositeur. C'est en vain que l'artiste craint que ce temps d'arrêt ne refroidisse sa verve. Ce repos, au contraire lui donnera une nouvelle force. La satisfaction de voir sa pensée écrite redoublera son courage, et lorsqu'il resaisira son instrument, il arrivera sans effort à compléter l'œuvre de son génie.

MANIÈRE DE PRÉLUDER.

La première chose à observer avant de préluder, c'est de bien établir sa pose, ne point se presser et d'accorder son instrument avec fermeté et prestesse.

Il faut en second lieu que ce que l'on va faire soit bien établi dans la pensée, avant de passer dans les doigts, pour ne point commencer au hasard des traits qui peuvent vous conduire dans une impasse. Il est prudent de choisir des traits en raccourci, de prendre des temps d'arrêt, de faire peu à la fois, de lier toutes ces choses entr'elles, malgré la diversité de leur forme, pour que tout soit parfait par la justesse et la précision.

Afin de faire valoir son instrument, on devra choisir d'abord les tonalités les plus sonores, telles que *sol*, *re*, *la*, *mi*, et celles qui ont le plus de cordes à vide, et qui sont d'une intonation plus facile et plus brillante.

FIN DE LA 2^{me} PARTIE.

SCHOTT & CO.'S

EDUCATIONAL VIOLIN MUSIC

(METHODS, STUDIES, AND EXERCISES FOR THE VIOLIN.)

GUHR, C. Treatise on Single and Double Harmonics, according to the system of *Paganini* 4 0

HADDOCK, G. Violin School. Complete Method of Instruction for the Violin, graduating in a systematic and progressive manner from the elementary to the more difficult stages, with numerous examples from the works of the Great Masters, with the addition of a second Violin; the whole concluding with Scales and Exercises in the first seven Position, with all the methods of Bowing and Fingering in modern use. Second revised and enlarged edition, Folio, complete 15 0
In 3 Parts 6 0
First Edition, in 2 Parts 10 6

HAMILTON, J. A. Complete and Popular Course of Instruction for the Violin, illustrated with 150 practical examples, &c. 3 0
— The Universal Violin Tutor 1 0

HERMAN, A. L'Art de l'Exécution. 30 Etudes graduées, avec accomp. d'un 2d Violon ad lib. Op. 100.
In 2 Books each net. 4 0

KLIER, J. B. Methodo elementar, theoricæ e practico para Rebeca Violino (with Portuguese words) 8 0

KOOPMAN, JULES. A series of Arpeggios in progressive order, with fingering and various ways of bowing 4 0

KREUTZER, R. 40 Etudes pour le Violon. Nouvelle Edition, *J. Clavel* 3 0
In 3 Books each " 1 0

— 42 Etuden nach den Technischen Ansprüchen der Neuzeit mit genauem system. Fingersatz, Stricharten, &c., *E. Kross* 6 0
— The same in English 6 0

KROSS, EMIL. Modern Violin Technics. Systematic Scale Studies, Op. 18:
No. 1. Book 1. In one and two octaves 3 6

2. Book 2. In three octaves 3 6

3. Book 3. In Double Stopping 3 6

Systematic Chord Studies, Op. 98:

4. Book 1. First position 3 0

5. Book 2. Second to fifth posit. 4 0

6. Book 3. Sixth, seventh, and changes of position net. 4 0

Systematic Studies on Double Stopping, Op. 100.

7. Book 1. First position 3 0

8. Book 2. Second to fifth posit. 4 0

9. Book 3. Sixth, seventh, and changes of position net. 4 0

— Classical Violin Studies, critically revised, bowed and fingered by *Emil Kross*:
Album of Studies: melodious and progressive Violin Studies by celebrated Masters (*Bériot, Alard, Meerts, Dancla, &c.*), with 2nd Violin accompaniment.

No. 10. Book 1 net. 3 0

11. Book 2 4 0

12. *Baillot, P.* Exercises in all positions net. 2 6

13. *Gaviniès, P.* 24 Matinées 2 6

14. *Kreutzer, R.* 42 Etudes 6 0

15. *Mazas, F.* Etudes spéciales. Op. 36. Book 1 net. 2 0

16. — Etudes brillantes. Book 2 net. 2 0

17. — Etudes d'Artistes. Book 3 net. 2 0

KROSS, EMIL. Classical Violin Studies, critically revised, bowed and fingered by *Emil Kross*:
No. 18. *Paganini, N.* 24 Caprices Op. 1. net. 2 0

19. — 60 Variations sur *Barucaba*, in 3 Nos. Op. 14. each net. 1 0

20. *Rode, P.* 24 Caprices. Op. 22. 2 6

21. — 12 Etudes posth. 2 0

22. *Spohr, L.* Selected Studies, in 2 Books each net. 1 0

KÜFFNER, J. 50 Etudes pour 2 Violons. Op. 326. 2 0
In 2 Books each net. 5 0

LEONARD, H. 24 Etudes classiques Op. 21. 2 6

In 2 Books each " 2 6

— La Gymnastique du Violon net. 5 0

In 2 Books each " 2 6

LOTTIN, D. Duos pour 2 Violons, Etudes des 5 premières positions. Op. 17. net. 3 0

LOUIS, N. 24 Etudes pour 2 Violons Op. 85. net. 4 0

MAZAS, F. Petite Méthode de Violon, with English, French and German words, new edition 3 0

— Melodious and Progressive Studies for the Violin, Op. 36. Newly revised by *E. Kross*. With English and German words.
Book 1. Special Studies 2 0

Book 2. Brilliant Studies 2 0

Book 3. Artistic Studies 2 0

MEERTS, L. J. Violin Technics, new edition, revised for the use of the Leipzig Conservatoire by *Hans Sitt*:
A. 12 Elementary Studies with accomp. of a second Violin 2 0

B. 12 Studies with accomp. of a second Violin 3 0
The same in 2 Books each " 2 0

C. 10 Studies with accomp. of a second Violin 2 6

D. The Art of Bowing, 12 Studies 2 0

— Elementary Studies with accomp. of a second Violin. Translated into English by *F. Corder* 3 0
The same in 2 Books each " 2 0

— Le Mécanisme du Violon, divisé en ses divers éléments:
Premier Recueil. 12 Etudes, avec acc. d'un 2d Violon. Nouvelle Edition, revue et corrigée 5 0

In 2 Books each " 3 0

— Second Recueil. 12 Etudes avec acc. d'un 2d Violon 5 0

In 2 Books each " 3 0

— Mécanisme des Instruments à cordes et notamment du Violon, enseigné sous forme d'Etudes rythmiques pour 2 Violons. 3me Recueil, en 12 Suites, renfermant chacune 3 Etudes, each net. 2 0

— Le Mécanisme de l'Archet. 12 Etudes considérées spécialement comme Exercices du poignet. (New Edition by *M. Grünberg*).
In 2 Books each net. 2 0

— 12 Etudes for 2 Violins:

1st Book, 6 Etudes in the 2nd Position net. 3 0

2nd Book, 6 Etudes in the 4th Position net. 3 0

— 3 Etudes brillantes (en forme de Fugues) pour 2 Violons net. 3 0

— 6 Fantaisies (en style fugué) pour Violon seul net. 3 0

MORALT, J. B. Leçons méthodiques, avec accomp. d'un 2d Violon:

1st Book net. 4 0

2nd " " 4 0

ORTMANS, R. Traité de Gammes (Complete Scale Manual) Op. 6. With English, French and German words, 2 Books each net. 3 0

— 18 Etudes mélodiques (in the first Position Op. 7, net. 2 0

— 25 Etudes, Op. 8 (in the 3rd, 5th, 2nd and 4th Positions) net. 2 0

PAGANINI, N. 24 Caprices, Op. 1, Perpetuum Mobile, Op. 11, and a Duet for Violin alone. Newly revised edition by *E. Kross*. With English and German words net. 2 0

— Etudes en 60 Variations progressives sur l'air *Barucaba*. Op. 14. Newly revised Edition by *E. Kross*.
In 3 Books each net. 1 0

PANOFKA, H. 24 Etudes mélodiques et progressives dans tous les tons majeurs et mineurs, soigneusement doigtées, avec accomp. d'un 2d Violon Op. 30
In 2 Books each net. 4 0

PEINIGER, OTTO. Monocord Studies for the Violin (The Higher Technics of Violin Playing) net. 1 6

PLOTENYI, FERD. Etudes et 3 Cadences pour le Concerto de *Beethoven*. net. 5 0

— The 3 Cadenzas to *Beethoven's* Concerto, separate 4 0

POLLITZER, A. 10 Caprices net. 3 0

PRAEGER, H. Elementary and Practical School for the Violin, in 3 Parts each net. 2 0

ROBBINS, L. Scales, with Modern Fingering net. 2 0

RODE, P. 24 Caprices en forme d'Etudes dans les 24 tons de la Gamme. Op. 22, net. 3 0

— The same, Newly revised edition by *E. Kross*. With English and German words net. 2 0

Do. do., avec accomp. d'un 2d Violon, arrangées par *L. J. Meerts* 5 0

Do. do., le 2d Violon séparément 2 0

— 12 Studies for the Violin, Op. posth. Newly revised Edition by *E. Kross*. With English and German words, net. 2 0

RODE, KREUTZER, et BAILLOT. Méthode rédigée par *Baillot* et adoptée par le Conservatoire de Musique à Paris. New edition with French and German words net. 5 0

SPOHR, LOUIS. 12 Studies selected from various works by *E. Kross*.
Book 1. net. 1 0

2. " 1 0

— Six Studies " 2 0

— Concertos carefully fingered and revised by *E. Kross*. (The Violin part only).
No. 2, in D minor . Op. 2, net. 2 0

6, " G " " 28, " 2 0

7, " G major " 38, " 2 0

8, " A minor " 47, " 2 0

9, " D " " 55, " 2 0

11, " G major " 70, " 2 0

12, " A " " 79, " 2 0

14, " A minor " 110, " 2 0

TARTINI, A. Celebrated Art of Bowing, containing 50 Variations on a subject taken from *Corelli's* Solos, with an accompaniment for a Bass net. 2 0

VIVIEN, A. 5 Caprices en forme d'Etudes Op. 8, net. 2 0

WERY, N. 50 nouvelles Variations sur la Gamme ou Etude en Sol majeur (in G) Op. 40, net. 2 0

— 6 Etudes Op. 43, net. 2 0

— Préludes dans les tons majeurs et mineurs Op. 44, net. 2 0

Copyright.

SCHOTT & CO
157 & 159 Regent Street.
LONDON



B. SCHOTT'S SÖHNE
Weihergarten 5.
MAYENCE

Royal
Academy
of Music
Library

3^{me} PARTIE

3nd PART

5^d PART.

ON STYLE.

Before entering in full upon the study of Style we think it indispensable to give the pupil a general view of music as a whole.

It may perhaps seem that we are wandering beside the aim of the Method in so doing, but teaching the art of execution is not its sole aim: — we here address the violinist who wishes to make the highest use of his talent: the Violinist-Composer.

Now let us not forget that, after having conquered all the difficulties of mechanism, the artist who wishes to give his playing the prestige and poetry which musical language includes should put off the methodical restrictions of teaching in order to look at his art from a higher point of view. Reflection, based upon a kind of philosophy, points out to him new paths brightened by the harmonious and melodious lights of composition, towards which a happy inspiration should carry him.

Music is the art of combining sounds in a manner agreeable to the ear.

In the execution, as in the theoretical combination of sounds, the reason of pleasing dwells, as in all the arts, in two essential conditions which belong to human nature, namely: — order with respect to the foundation, and freedom of fancy with respect to the form; the sketch on the one hand, and upon the other the ornamentation which serves to embellish its lines.

By comparison: The sketch or order represents a complete circle, cold and united; ornament offers a crown of flowers. The rigidity of the circle is still to be found, but the adornment gives it grace.

*Now, from the standpoint of composition, order is harmony in its entire simplicity; ornament, or the freedom of imagination, its melodious dress. So, in execution, order is symmetry and rhythm; whilst freedom or abandon, on the contrary is that alteration of the note which the Italians call *tempo rubato*.*

It is in the union of these two musical antitheses, employed with discernment, that the secret of pleasing and charming is found.

The elements which constitute the perfection of style are as follows:

Order, Light and Shade, the Pronunciation of the Bow, its Punctuation, its Phrasing, the Appoggiatura, the Vibrating Sounds, Accent, and Gradation.

ORDER.

Order is the conscience of music. It is the essential condition of the beautiful in style. If, in the caprice of his imagination, the artist seems sometimes to turn a-

3^{me} PARTIE.

DU STYLE.

Avant d'entrer en matière sur le style d'exécution, nous croyons indispensable de donner à l'élève un aperçu général sur l'ensemble de la musique.

Il semblera peut-être que nous nous écartons du but de la Méthode: Celui d'enseigner exclusivement l'art de l'exécution; il n'en est rien. Nous nous adressons ici au violoniste qui voudrait donner à son talent la plus haute direction: Celle de violon compositeur.

Or, qu'on n'oublie pas qu'après avoir vaincu toutes les difficultés du mécanisme, l'artiste qui veut donner à son jeu le prestige et la poésie que renferme le langage musical, doit se dépouiller des langes méthodiques de l'enseignement, pour envisager son art d'un point de vue plus élevé. Il faut que la réflexion, appuyée sur une sorte de philosophie, lui indique des routes nouvelles, éclairées par les lumières harmoniques et mélodiques de la composition, vers lesquelles doit le porter une heureuse initiative.

La musique est l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille.

Dans l'exécution comme dans la combinaison théorique des sons, la raison de plaire repose, ainsi que dans tous les arts, sur deux conditions essentielles qui tiennent à la nature humaine: C'est l'ordre quant au fond, et l'abandon de la fantaisie quant à la forme; c'est-à-dire le canevas d'une part, et de l'autre l'ornementation qui sert à embellir ses contours.

Par comparaison: Le canevas ou l'ordre représente un cercle absolu, froid, uni; l'ornementation offre une couronne de fleurs. La rigidité du cercle se trouve en elle, mais sa parure, disposée avec goût, lui donne plus de grâce.

Or, au point de vue de la composition, l'ordre, c'est l'harmonie dans toute sa simplicité, l'ornementation ou l'abandon de la fantaisie, c'est la forme mélodique. Ainsi dans l'exécution, l'ordre, c'est la symétrie et le rythme, tandis que l'abandon, au contraire, est une certaine altération de la note que les Italiens appellent *tempo rubato*.

C'est dans la réunion de ces deux antithèses musicales employées avec discernement, que se trouve le secret de plaire et de charmer.

Les éléments qui constituent la perfection du style sont:

L'ordre, les Nuances, la Prononciation de l'archet, sa Punctuation, sa Prosodie, le Port de voix, les Sons vibrés, l'Accent et la gradation.

DE L'ORDRE.

L'ordre est la conscience de la musique. Il est la condition essentielle du beau dans le style. Si dans le caprice de son imagination, l'artiste semble parfois s'en écarter, il

side from it, he soon finds himself brought back to it by the thought of what is truthful and natural.

Order is the reasonable reproduction of several facts, whilst a succession of things always new and arranged by chance, only shows confusion in its variety. But when like facts are reproduced at regular distances one feels that man has governed them, and that the human mind has presided over this symmetrical arrangement. In architecture, for example, order springs from the reproduction of the same object at regular intervals. In music, too, the sensible reproduction of the same thoughts, of groups, or of harmonies, forms the style and constitutes order in a composition.

In harmony, the sounds which we hear at the same time are agreeable and in accordance only because their vibrations have points of meeting at equal distances apart, the vibrations being written and placed above present by their symmetry an equal harmony to the eye and the ear.

Accuracy of intonation is itself nothing else than an exquisite sense of rhythm, in other words, a delicate perception of the mind, which counts unconsciously.

The most concise expression of order is a ternary formula which reigns everywhere, in the whole as well as in parts. Authors, deeming it the most perfect and conclusive expression use it to complete their works which, in effect, generally end with three articulations or concords.

This formula, applied as a whole again affords symmetry. For example — a simple period, a complicated period, and a simple period — or vice versa — constitute the outline of an entire piece in its most simple conception. According to the character and time of a piece, the ternary form is found, it may be in one and the same measure, it may occupy two, or even four, and always exhibits the symmetrical form of a strong time, a weak time, and a strong time. These are detached by a rest, which we will call neutral time. This rest serves to bring out the musical thought again, whether it be absolute, or filled by a secondary ornamentation in contrast to the ternary form of which it serves to detach the section.

s'y trouve bientôt ramené par le sentiment du vrai et du naturel.

L'ordre est la reproduction raisonnée de plusieurs faits, tandis qu'une succession de choses toujours nouvelles et disposées au hasard, ne présentent dans leur variété, que la confusion. Mais lorsque des faits semblables se reproduisent à des distances régulières, on juge que l'homme a passé par là, et que l'esprit humain a présidé à cet arrangement symétrique. En architecture par exemple, l'ordre naît de la reproduction des mêmes objets placés en leur lieu. En musique, c'est aussi la reproduction raisonnée des mêmes pensées, des groupes ou des accords, qui forment le style et constituent l'ordre dans la composition musicale.

En harmonie, les sons qui vibrent en même temps ne sont consonnants et agréables, que parce que leurs vibrations ont des points de rencontre à des distances égales : ces vibrations, étant écrites et superposées, présentent dans leur symétrie, une même harmonie à l'œil et à l'oreille.

La justesse d'intonation n'est donc autre chose elle-même qu'un sentiment exquis du rythme ; en d'autres termes, une perception délicate, infinie de l'âme, qui compte sans s'en douter.

L'expression la plus concise de l'ordre est une formule ternaire qui règne partout, dans les ensembles comme dans les détails. Les auteurs, la considérant comme l'expression la plus parfaite et la plus concluante, s'en servent pour couronner leurs œuvres, qui en effet, se terminent généralement par trois articulations ou accords.

Cette formule, appliquée aux ensembles, offre encore la symétrie. Ainsi par exemple : Une période simple, une période compliquée et une période simple, ou bien encore : une période compliquée, une période simple et une période compliquée constituent le canevas d'un morceau entier dans sa plus simple conception. Selon le caractère et le mouvement d'un morceau, la ternaire se trouve encore soit dans une mesure, soit dans deux ou même dans quatre, et présente toujours la forme symétrique d'un temps fort, d'un temps faible et d'un temps fort. Ces formules sont séparées par un silence que nous appellerons le temps neutre. Ce silence sert à faire ressortir la pensée musicale, qu'il soit absolu ou qu'il soit rempli par une ornémentation secondaire, en opposition avec la forme ternaire, dont elle sert à détacher la coupe.

It is necessary to understand the importance of entering well into this formula, which is, in a measure the pendulum of the rhythm.

It is this motive power which governs the style of the artist by obliging him to give to each articulation the degree of force necessary to it.

Precision is its distinctive character, and clearness its essential quality.

The ternary formula lends, in its exactitude, majesty to the energetic style; nobility to the grand; accent to the march or the dance; firmness to the resolute style, in command, menace anger or defiance.

On the other hand, all that requires freedom, as grace, sadness, despair or caprice — in a word, all that allows in the execution a semblance of disorder, may and ought to abstain from letting this symmetrical formula to be perceived. It is sufficient for it to exist in the sense of harmony, and above all in the mind of the performer.

Directed by this familiar regulator, the artist becomes impassioned without being passionate, and imbued with this double sense of the beautiful — order and freedom — he arrives at the height of perfection in his art.

This principle of order, which reigns in all the arts is nothing more than the structure of man, who is pleased to find again the print of it in all that is the work of his genius.

In music, as in literature:

„There everything should be put in its place,
„The beginning, the end, must agree with the middle,
„So that with delicate art the assorted pieces,
„Form, of many parts, but one whole.

BOILEAU.

Later, the imagination takes its flight in full liberty; it seeks to break the bonds of symmetry which impede it in its desire to soar; but the soul imbued with the sentiment of order, submits as in ignorance to the happy influence, even when the artist seems to wish to escape from it.

This is what we call the conscience of genius.

„Often a beautiful disorder is the effect of art.“

On doit comprendre l'importance qu'il y a à se bien pénétrer de cette formule, qui est en quelque sorte le balancier du rythme.

C'est ce moteur qui régit le style de l'artiste, en lui commandant de donner à chaque articulation le degré de force qui lui est propre.

La précision est son caractère distinctif, et la clarté sa qualité essentielle.

La *ternaire* prête, dans sa rectitude, de la majesté au style énergique, de la noblesse au grandiose, de l'accent à la musique scandée, telle que la marche ou la danse, de la fermeté au caractère résolu, tel que le commandement, la menace, la colère ou le défi.

Par contre: Tout ce qui exige de l'abandon, tel que la grâce, la douleur, le désespoir ou la capricieuse fantaisie; en un mot, tout ce qui permet, dans l'exécution, un semblant de désordre, peut et doit s'abstenir de faire sentir la symétrique *ternaire*. Il suffit qu'elle existe dans le sens de l'harmonie, et surtout dans l'esprit de l'exécutant.

Dirigé par ce régulateur intime, l'artiste se passionne sans être passionné, s'exalte sans être exalté, et pénétré de ce double sentiment du beau „l'ordre et l'abandon“, il arrive dans son art au comble de la perfection.

Ce principe d'ordre, qui règne dans tous les arts, n'est autre chose que la structure de l'homme, qui se complait à en retrouver l'empreinte dans tout ce qui est l'œuvre de son génie.

En musique comme en littérature:

„Il faut que chaque chose y soit mise en son lieu
„Que le début, la fin, répondent au milieu
„Que d'un art délicat les pièces assorties
„N'y forment qu'un seul tout de diverses parties.

BOILEAU.

Plus tard, l'imagination prend son essor en toute liberté; elle cherche à briser les liens de la symétrie qui gênent ses allures; mais l'âme, étant profondément imprégnée du sentiment de l'ordre, en subit, comme à son insu, l'heureuse influence, même quand l'artiste semble vouloir s'en écarter.

C'est ce que nous appelons la conscience du génie.

„Souvent un beau désordre est un effet de l'art“

DEVELOPMENT OF THE TERNARY FORMULA.

The more the melody requires clearness in rhythmic music, the more is the ternary formula visible.

But in music more overlaid with ornament, as instrumental music, it often happens that the ternary formula is so disguised by harmonic and melodic complications as to be difficult of recognition.

For this reason we present a sort of graduated analysis of it.

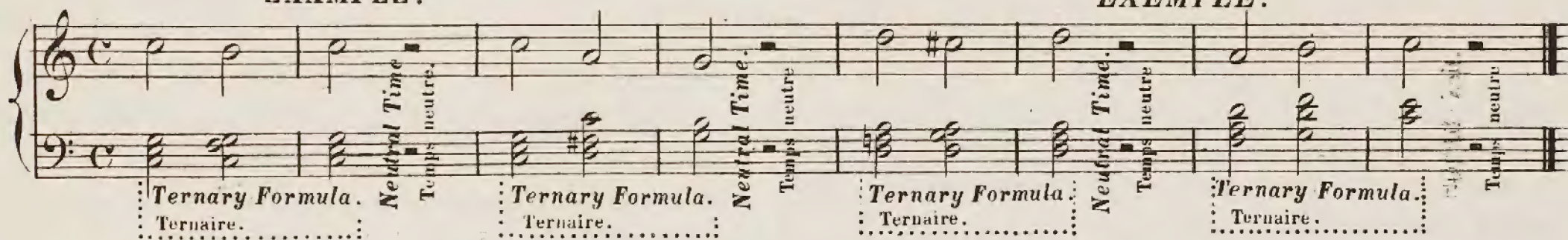
We show it first in its entire simplicity, and afterwards clothed with its melodious dress of more and more elaborate form.

We leave to the professor of musical composition the analytical part of the musical art; we will only enter upon his domain to explain it as a whole with cause and effect united. This is the reason why our examples are very simple: we desire them to be easily understood.

We do not forget that we are working for young minds, and in order to inspire them with a taste for melody we take music in its most regular and methodical form.

Here are four ternary measures, which each with a rest, present the square form met with everywhere.

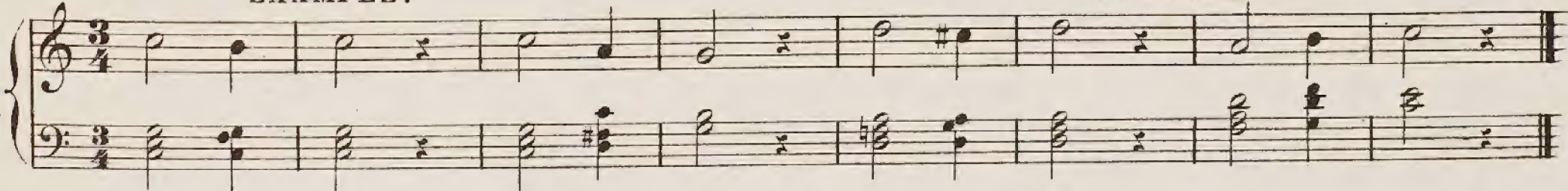
EXAMPLE.



The ternary formula may be equally applied to triple time. In this case it is represented by minim, crotchet, minim, and then a crotchet rest. So that the two weak times have only half the value of the two strong times.

This combination, always symmetrical only adds another charm to the music by the variety of its rhythm.

EXAMPLE.



Let us now see how the melodious element can be interwoven with this form.

After having attentively studied the most beautiful melodies of the great masters one is led to make the following observations.

DÉVELOPPEMENT DE LA FORMULE TERNAIRE.

Plus la mélodie a besoin de clarté dans la musique parlante, plus la ternaire est accusée avec franchise.

Mais dans la musique plus compliquée d'ornementations, comme dans la musique instrumentale, il arrive souvent que la ternaire est tellement déguisée, par les complications harmoniques et mélodiques, qu'on a de la peine à la retrouver.

C'est pour cette raison que nous en faisons une sorte d'analyse graduée.

Nous la présentons d'abord dans toute sa simplicité, et ensuite revêtue de sa parure mélodique, dans un ordre progressif.

Nous laissons au professeur de composition la partie analytique de l'art musical; nous ne mettons le pied dans son domaine que pour en expliquer la synthèse, c'est-à-dire l'ensemble ou se lisent la cause et l'effet. Voilà pourquoi nous apportons une grande simplicité dans les exemples que nous donnons, ce qui en rend la compréhension facile.

Nous n'oublions pas que nous travaillons pour de jeunes intelligences, et afin de leur inspirer le goût de la mélodie, nous prenons la musique dans ce qu'elle a de plus régulier et de plus méthodique.

Voici quatre ternaires qui, chacune avec leur temps neutre, présente la forme carée que l'on rencontre partout.

EXAMPLE.

La formule ternaire peut également s'appliquer à la mesure en 5 temps. Dans ce cas, elle est représentée par une blanche, une noire, une blanche, puis un silence de la valeur d'une noire; de sorte que les deux temps faibles n'ont que la moitié de la valeur des deux temps forts.

Cette combinaison, toujours symétrique, ne fait qu'ajouter un charme de plus à la musique par la variété du rythme.

EXAMPLE.

Examinons maintenant comment vient se grouper l'élément mélodique autour de ce canevas.

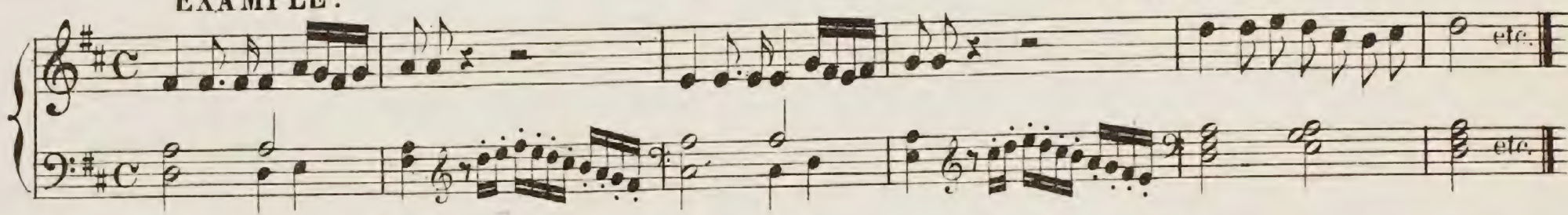
Après avoir étudié attentivement les plus belles mélodies des grands maîtres, on est conduit aux observations suivantes:

Of the four times which make the formula and its rest, those which admit least of melodious ornament are the two strong times, and above all, the first of these. It is that which the musical thought makes in a measure its support.

But the two weak times, that in the middle of the formula, and above all the neutral time, are those on which the embellishment of the song is usually placed. Nevertheless, these two times differ in their nature. The first placed in the centre, makes an integral part of the melodious thought; whilst the ornament placed upon the neutral time serves, so to speak, only as a connecting link from one formula to another, and has therefore less value. This filling up is often done by the accompaniment, so as to leave to the melody all its simplicity.

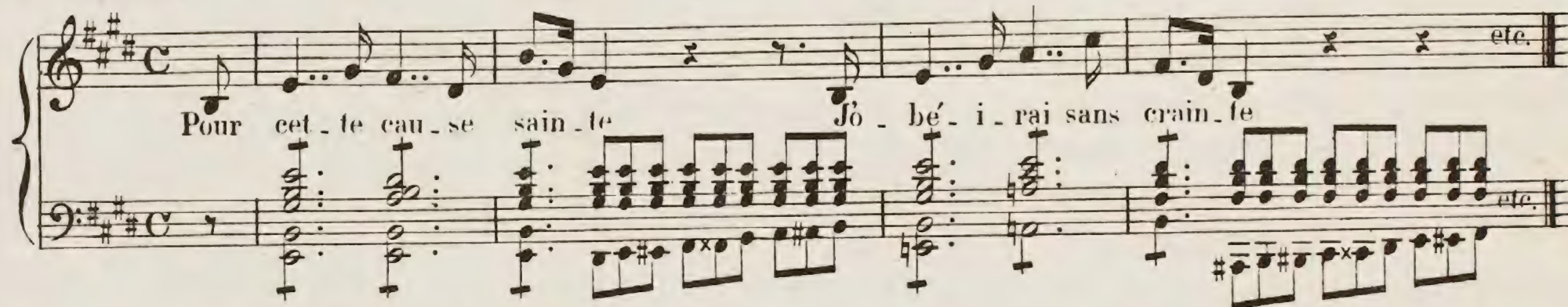
EXAMPLE.

ROMÉO
et
JULIETTE
Zingarelli.



We find another example of this design in one of the most powerful effects of Meyerbeer.

CHOEUR
de
HUGUENOTS
Meyerbeer.



Often too, instead of this mark of connection, the neutral time is filled by several notes which serve as a preparation for a following note: this preparation is also found at the beginning of a piece, in a supposed neutral time.

It is understood that this preparation should be in harmony with the melodious character of the piece.

EXAMPLES.

	Vocal Character. Caractère Chantant	Bold Character. Caractère Résolu.	Brilliant Character. Caractère Brillant.
1. Adagio.	EXAMPLE.		
2. Catabile grazioso.	EXAMPLES.		
3. Marcia.			
4. Rondo.			

Des 4 temps qui forment la ternaire et son silence, ceux qui comportent le moins les formes mélodiques sont les deux temps forts, surtout le premier: C'est celui sur lequel la pensée musicale prend, en quelque sorte, son point d'appui.

Mais les 2 temps faibles, celui du milieu de la ternaire, et surtout le temps neutre, sont ceux sur lesquels vient d'ordinaire se placer l'ornementation du chant. Toutefois, ces deux formes sont de nature différente. La première, placée au centre, fait partie intégrante de la pensée mélodique, tandis que l'ornementation placée sur le temps neutre, ne servant pour ainsi dire que de liaison entre les formules, a moins de valeur. Ce remplissage se fait souvent par l'accompagnement pour laisser au chant toute sa simplicité.

EXAMPLE.

Autre exemple de ce dessin dans un des plus puissants effets de Meyerbeer.

Souvent aussi, au lieu de ce trait de liaison, le temps neutre est rempli par quelques notes, qui servent de préparation à la note suivante, et l'on place même cette préparation au commencement du morceau, dans un temps neutre supposé.

Il est bien entendu que cette préparation doit être en harmonie avec le caractère mélodique.

EXAMPLE.

The preceding examples offer, each one taken separately, the conditions of unity; but they lack the variety which would render them irreproachable. In fact the formula in each of these phrases is identical in value with the rest.

This uniformity is rather applicable to quick movements, in which the same regularity of rhythm is often preserved throughout an entire period.

EXAMPLE.



But in moderate movements such as Cantabile and Adagio, uniformity in the formula would cause an inevitable monotony.

To obviate this fault it suffices to modify, however little, the melodic plan of the second and fourth formula, which serve as replies to the first and third.

EXAMPLE.



One may occasionally be content with a delicate embellishment in the fourth formula.

This change, if made with taste must perfect the phrase in bringing out its full spirit.

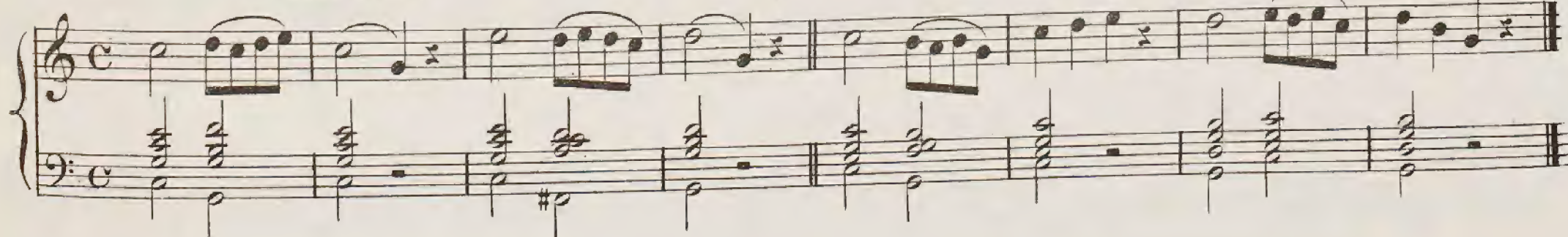
EXAMPLE.



Variety may also be obtained by varying the closes.

Just as there are several preparations to the ternary formula, so are there several ways of finishing it: — namely, by a long note followed by a short one called an appoggiatura (of which we shall see the development in the next article) or by three notes forming, so to speak, a little ternary at the end of a large one.

EXAMPLES.



Les exemples qui précédent offrent, chacun pris isolément, les conditions de l'unité, mais il leur manque la variété pour les rendre irréprochables. En effet, les formules de chacune de ces phrases sont identiques en valeur.

Cette conformité est plutôt applicable aux mouvements accélérés, dans lesquels on conserve souvent la même régularité de rythme pendant une période toute entière.

EXEMPLE.

Mais dans les mouvements modérés, le Cantabile et l'Adagio, l'uniformité dans les ternaires engendrerait une monotonie inévitable.

Pour obvier à ce défaut, il suffit de modifier, quelque peu que ce soit, le dessin mélodique de la 2^{me} et de la 4^{me} ternaires, qui servent de réponse à la 1^{re} et à la 3^{me}.

EXEMPLE.

On peut aussi parfois se contenter d'embellir avec délicatesse la construction de la 4^{me} ternaire.

Cette altération, faite avec goût, doit couronner la phrase en en faisant ressortir tout l'esprit.

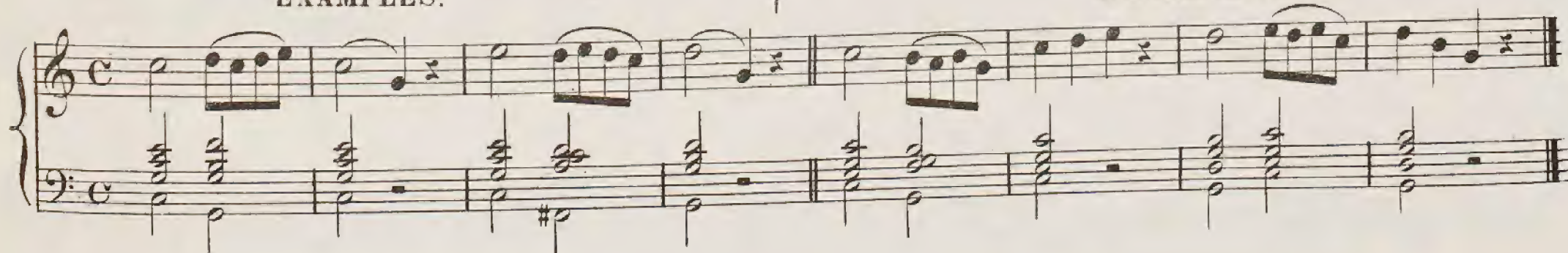
EXEMPLE.

Il est un autre moyen de varier les formules. C'est par leur terminaison.

De même qu'il y a diverses préparations de la ternaire (comme nous l'avons expliqué plus haut) il y a aussi diverses manières de l'achever, savoir :

Par une note longue suivie d'une brève qu'on appelle appoggiature, dont on verra le développement à l'article suivant, ou par trois notes formant pour ainsi dire une petite ternaire à la suite d'une grande.

EXEMPLES.



MELODIC PHRASES

Of four ternary measures constructed according to the principles we have just explained and supported by examples chosen from the great masters.

PHRASES MELODIQUES.

Des quatre ternaires établies d'après les principes que nous venons d'exposer et appuyées par des exemples choisis parmi les grands maîtres.

VIOLON. **PIANO.**

Adagio. **1st Formula.** **2^d Formula.** **3^d Formula.** **4th Formula.**

1^{re} ternaire Formel. **2^{te} ternaire Formel.** **3^{te} ternaire Formel.** **4^{te} ternaire Formel.**

ROMANCE
de **DON JUAN**
Paisiello.

Adagio.

Je suis Lin - dor ma naissance est con - nue

Andantino.

AIR
de la **MUETTE**
Auber.

Andantino.

A ce - lui que j'ai - mais c'est l'hymen qui m'en - ga - ge Dans mon â - me ra - vie Où rè - gne son i - ma - ge

Andantino.

MARCHE FUNÈBRE
de
Beethoven.

Cantabile.

ROMANCE
de **MARIE**
Herold.

Je pars demain il faut quitter Ma - ri - e Loin de ces lieux m'exile mon destin

Maestoso.

CHOEUR
d'OTELLO
Rossini.

Moderato.

CAVATINE
de la GAZZA
Rossini.

Di pia - cer mi balzail cor - ah! bramar - di più non so e la mantelge - ni - tor fi - nal - ment io ri - ve - drò

Tempo di marcia.

Marche brillante.

OUVERTURE
de la CAZZA
Rossini.

Cantabile.

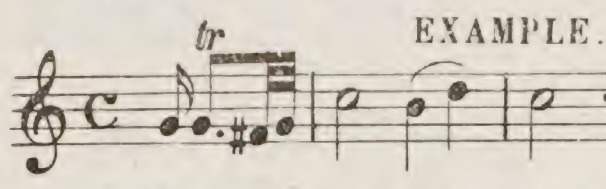
AIR
du SERMENT
Auber.

Cantabile.

Des l'en - fan - ce les mêmes chaî - nes Tous deux a - vaient su nous li - er Premiers plai -

- sirs pre - miè - res pei - nes Ne peu - vent ja - mais s'ou - bli - er

One sees from these examples, that the principle of order should always be respected; that by the requisite symmetry the weak formula answers the strong and the strong the weak. But if we wished to give too great a scope to the desire for variety, confounding the colouring of the expressions, these varieties of intonation, placed hap-hazard, would present in their confusion a most ridiculous aspect.



As far as this the ternary formula is acknowledged, in our examples clearly enough, to be thoroughly understood, be it for reading or playing. But the interpretation is less easy when, in quick movements, its three articulations are indicated by as many measures.

In this case it often happens that the first measure is merely a neutral time, and that the ternary formula does not begin until the second. EXAMPLE.

VIOLON. *Allegro.*

PIANO.

To account for this we will double the measures, that is to say, of two we will make one, as in the following example, where the first measure begins by ascending.

Allegro. EXAMPLE.

We could give numerous examples in support of the preceding, but we will content ourselves with the following by Rossini, which includes all those of the same kind.

Allegro. EXAMPLE.

On voit, d'après ces exemples, que le principe d'ordre doit toujours être respecté; que par la symétrie voulue, la formule douce répond à une formule énergique ou la formule énergique à la formule douce. Mais si l'on voulait pousser trop avant la fantaisie de la variété, en confondant le coloris des expressions, ces nuances, placées au hasard, présenteraient dans leur confusion le vêtement d'arlequin.

EXAMPLE.

Jusqu'ici la ternaire est assez clairement accusée dans nos exemples pour être parfaitement comprise, soit à la lecture, soit à l'exécution. Mais l'interprétation en est moins facile lorsque, dans les mouvements accélérés, ses trois articulations sont indiquées par autant de mesures.

Dans ce cas, il arrive souvent que la 1^{re} mesure n'est qu'un temps neutre, et que la ternaire ne commence qu'à la seconde.

EXAMPLE.

Pour bien s'en rendre compte, on redoublera les mesures, c'est-à-dire que de deux on en fera une, comme dans l'exemple suivant, où la 1^{re} mesure commence en levant.

EXAMPLE.

Nous pourrions donner de nombreux exemples à l'appui de ce qui précède; nous nous contenterons d'un motif de Rossini qui résume tous ceux de même espèce.

EXAMPLE.

By performing the operation indicated, in the preceding Example, we are assured that the ternary formula does not begin until the second bar.

The proof of the accuracy of this observation is found in the fact that all neutral times may be left unaccompanied without destroying the effect of the harmonic sketch, and that this could not be done if we tried to put the rest upon any other measure.

En faisant la même opération qu'au motif précédent, on s'assurera que la formule ternaire ne commence qu'à la seconde mesure.

La preuve de la justesse de cette observation, c'est que tous les temps neutres peuvent se passer d'accompagnement sans détruire le sens du canevas harmonique, ce qui ne pourrait se faire si l'on essayait de placer ce silence sur une autre mesure.

VIOLON. *Allegro.*

PIANO.

After having examined the ternary formula in all its melodious details, we will try to apply it to a complete theme. The sketch which follows offers a perfect example.

It is composed of twelve ternary forms, making a whole of three periods, of four ternary measures each.

The first period, as we said above, corresponds with the last.

It is this unalterable repetition which constitutes the symmetry of the composition.

A lesson in harmony thus arranged teaches something more than the chain of chords; it presents equally to the mind a perfect whole, regular in form. Each formula there is detached by a rest which brings out its character; each chord is put in its place, and in a rational order, which renders this example at once harmonious and melodious.

The compass of this lesson may be enlarged by indefinitely varying the form, always observing the conditions of order and symmetry which we have already described.

Après avoir examiné la ternaire dans tous ses détails mélodiques, nous essaierons d'appliquer cette formule aux ensembles. Le canevas qui suit en offre un exemple parfait.

Il est composé de douze ternaires, formant un ensemble de trois périodes, de quatre ternaires chacune.

La première période, ainsi que nous le disons plus haut, correspond à la dernière.

C'est cette répétition inaltérable qui constitue la symétrie de la composition.

Une leçon d'harmonie, ainsi disposée, enseigne quelque chose de plus que l'enchaînement des accords; elle présente également à l'esprit un ensemble parfait par la régularité de sa forme. Chaque expression y est détachée par un silence qui en fait ressortir le caractère, chaque accord y est mis à sa place et dans un ordre rationnel, ce qui rend cet exemple harmonique et mélodique tout à la fois.

On peut augmenter l'étendue de cette leçon ou en varier indéfiniment la forme, en se renfermant toutefois dans les conditions d'ordre et de symétrie, que nous avons signalées plus haut.

PIANO.

MELODY
ON THE PRECEDING BASIS.

VIOLON.

PIANO.

APPLICATION
OF THE TERNARY FORMULA
TO VARIOUS MELODIC STYLES.

All melody resolves itself into two chief varieties, and from these all others are derived: the sustained melody, and the syllabic.

The first consists simply of such passages as require that each note should have its full value in performance: the second, on the contrary, has its notes shortened in a manner proportioned to the energy or lightness of which its passages will admit.

The sustained style is applied exclusively to calm, religious, tender or majestic themes — in short to all that require expressive colouring.

Syllabic execution is only used for themes which are decided, energetic, rhythmical, bright, and brilliant.

MÉLODIE
SUR LE CANEVAS PRÉCÉDENT.

DE L'EXÉCUTION
DE LA TERNAIRE

DANS LES DIVERS CARACTÈRES MÉLODIQUES.

Dans l'exécution des différents caractères de la mélodie, il y a deux nuances principales à observer, d'où derivent toutes les autres, savoir: Le chant soutenu et le chant syllabé.

La première consiste simplement à donner à chaque note toute l'étendue de sa valeur.

La seconde, au contraire, à abrégier la note d'une façon proportionnée à l'énergie, ou à la légèreté, que comporte la mélodie.

L'exécution soutenue s'applique exclusivement aux caractères calme, religieux, tendre, majestueux, enfin à tout ce qui a une couleur expressive.

L'exécution syllabée ne s'emploie que dans les caractères décidé, énergique, scandé, vif et brillant.

SUSTAINED MELODY.

The most important observation we have to make on the execution of the examples which follow is, to avoid starts and indecision in bowing. The calmness and clearness of the sound must be preserved, for these are the first elements of purity in style.

NOTE: The strong times of the formula are indicated by the down stroke of the bow, and the weak times by the up-stroke.

DU CHANT SOUTENU.

L'observation la plus importante que nous avons à faire dans l'exécution de ces exemples, c'est d'éviter les soubresauts et les secousses de l'archet. Il faut conserver au son le calme et la limpidité, qui sont les premiers éléments de la pureté du style.

NOTA: Les temps forts de la Ternaire s'indiquent par le coup d'archet tiré et les temps faibles par le poussé.

Largo religioso.

VIOLON. 4^{me} Corde. 4th String.

N^o 1.

PIANO.

Maestoso.

N^o 2.

Cantabile. dolce.

N^o 3.

Cantabile. grazioso ed espressivo.

N^o 4.

SYLLABIC MELODY.

By syllabic melody is meant that of which the notes or syllables are detached instead of being joined together.

In order to give this kind of music the decided accent which belongs to it, strict time must be scrupulously observed. We should not however, confine ourselves to a metronomic movement. On the contrary, to bring out all the turns of the resolute style, we should, with exactness and firmness, keep the time that the energy of the music seems to wish to infringe. It is sufficient for this to mark with a certain force the first beat of each ternary formula.

EXAMPLES.

Manner of interpreting the four following examples.

N^o 1. N^o 2. N^o 3. N^o 4.

Energico.

VIOLON. N^o 1. f

PIANO. f

Tempo di marcia.

N^o 2. f

Brillante.

N^o 3. f mp

DU CHANT SYLLABÉ.

On entend par chant syllabé une mélodie dont les notes ou syllabes se détachent au lieu de se lier entr'elles.

Pour donner à ce genre de musique l'accent décidé qui lui est propre, il faut observer avec un grand scrupule la sévérité de la mesure. Il ne faut pas, toutefois, se renfermer dans un mouvement métronomique. Au contraire: Pour faire ressortir toutes les allures du caractère résolu, il faut, avec aplomb et fermeté, retenir la mesure que l'énergie du morceau semble vouloir entreindre. Il suffit pour cela de marquer avec un certain poids le premier temps de la ternaire.

EXEMPLES.

Manière d'interpréter les 4 exemples qui suivent.

Fieramente.

N^o 4.

MELODY OF MIXED CHARACTER.

We understand by mixed melody that which has for its principle the two qualities we have just explained. It is composed both of sustained and abbreviated notes: we find in the elasticity of its lights and shades of expression contrasts where sentiment mixes with lively and brilliant passion. We find in it at once the strictness of rhythm and the carelessness of grace.

This kind of composition is above all suited to the cavatina, for the most opposite sentiments manifest themselves with enthusiasm in these dramatic melodies.

It is this kind of music which best suits the nature of the violin.

The artist will find in it, for his bow, all the varieties of expression of which the instrument is capable.

DU CARACTÈRE MIXTE DE LA MÉLODIE.

Nous entendons par mélodie mixte, celle qui a pour principe les deux caractères que nous venons d'expliquer. Elle se compose de notes soutenues et de notes coupées; l'on trouve, dans l'élasticité de ses nuances, des contrastes où le sentiment se mêle aux passions vives et brillantes. On y rencontre tout à la fois la sévérité du rythme, et l'abandon de la grâce.

Ce genre de composition est surtout celui de la cavatine où les sentiments les plus opposés se manifestent avec enthousiasme dans ces mélodies dramatiques.

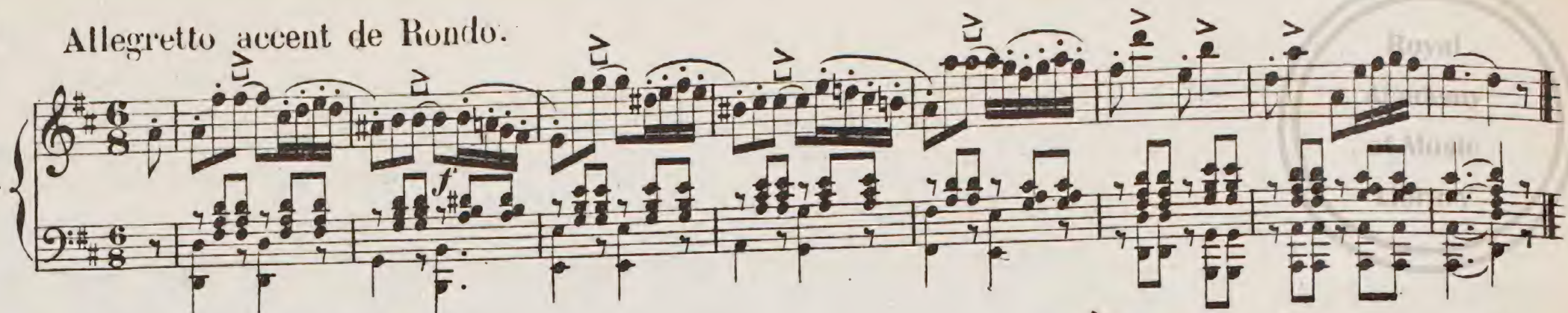
C'est ce genre de musique qui convient le mieux à la nature du violon.

L'artiste y trouve, pour son archet, toutes les nuances d'expression que son instrument comporte.

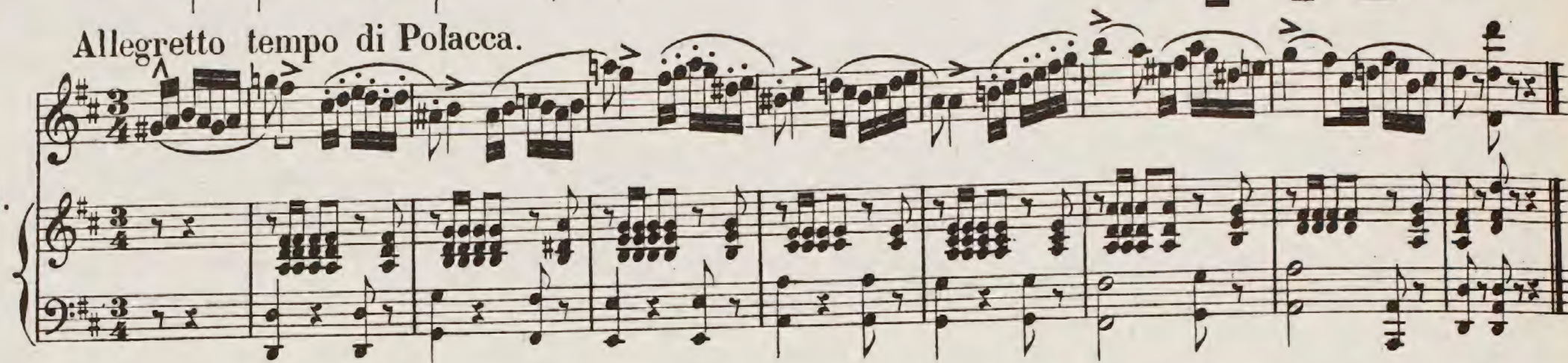
EXAMPLES.

Moderato elegamente.

EXEMPLES.

N^o 3.

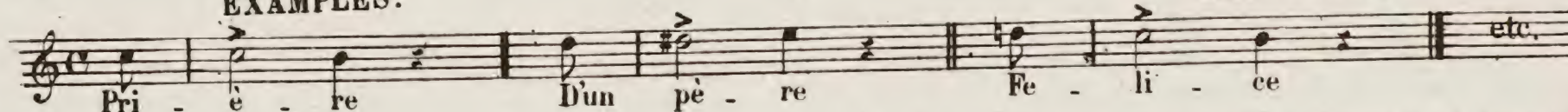
Allegretto tempo di Polacca.

N^o 4.

THE APPOGGIATURA.

We call *appoggiatura* (note dwell upon) that long note followed by a short one which corresponds to the feminine rhyme in French, or to the long and short of all idioms.

EXAMPLES.



This form is as frequent and important in music as in language.

Placed at the end of a phrase it may be compared to the full strokes and the thin ones with which a writer ornaments his beautiful pages. These are the supple traits which characterize grace and style.

In order to render the *appoggiatura* well we must press softly with the bow on the long note, making it vibrate with the finger when the expression admits and letting the sound expire on the final note (which represents the E mute) with as much clearness as elegance.

In old music the *appoggiatura* is often written as a little note which takes half the value of that which follows it: but this manner of writing gives rise to various interpretations, and so it is preferred in our time to write it as it is to be played.

EXAMPLE.



We must be careful not to confound the little notes at the beginning of a phrase or piece with the *appoggiatura*.

These, far from having the same meaning, only serve as a preparation, to give more force to the note which marks the strong time of the measure.

EXAMPLE.



MANNER OF PLAYING.



DE L'APPOGGIATURA.

On appelle *appoggiatura* (note appuyée) une note longue suivie d'une brève qui correspond à la rime féminine en français, ou à la longue et à la brève de tous les idiomes.

EXEMPLES.

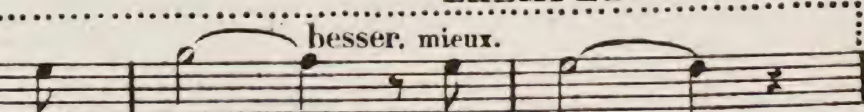
Cette expression est aussi fréquente et importante en musique qu'elle l'est dans le langage.

Placée à la fin d'une phrase, elle peut se comparer aux pleins et aux déliés, dont le calligraphe ornemente ses belles pages d'écriture. Ce sont ces traits assouplis qui caractérisent la grâce et la manière.

Pour bien rendre l'*appoggiatura*, il faut appuyer mollement la note longue avec l'archet, en la faisant vibrer avec le doigt lorsque l'expression le comporte, et laisser expirer le son sur la note finale qui représente l'E muet, avec autant de pureté que d'élégance.

Dans la musique ancienne, l'*appoggiatura* est souvent représentée par une petite note, qui prend la moitié de la valeur de celle qui la suit; mais cette manière de noter cette expression, donnant lieu à diverses interprétations, on préfère, de nos jours, l'écrire telle qu'on l'exécute.

EXEMPLE.



Il faut bien se garder de confondre avec l'*appoggiatura* les petites notes placées au début d'un morceau ou d'une phrase.

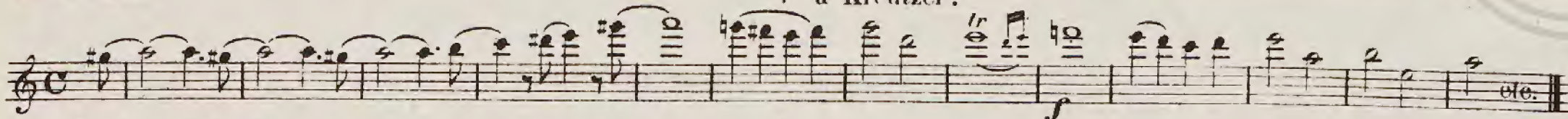
Celles-ci, loin d'avoir un sens appuyé, ne servent pour ainsi dire que de préparation, pour donner plus de force à la note qui marque le temps fort de la mesure.

EXEMPLE.

MANIÈRE D'EXÉCUTER.

Modern composers generally use, in preference to the little note, this second manner, which is more exact, and Beethoven sets the example in his sonata dedicated to Kreutzer.

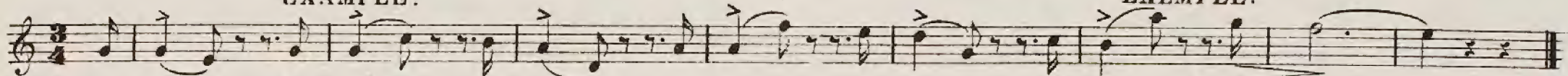
Les auteurs modernes emploient généralement, de préférence à la petite note, cette seconde manière qui est plus exacte, et Beethoven en donne l'exemple dans sa sonate dédiée à Kreutzer.



The longest and most important appoggiatura generally ends the phrase.

Nevertheless it is found in the course of a period at any interval, between its long and short notes.

EXAMPLE.



The two notes of the appoggiatura are generally played with the same stroke of the bow, but when one or more grace-notes are placed between the long and the short note, the final note is made with an up bow.

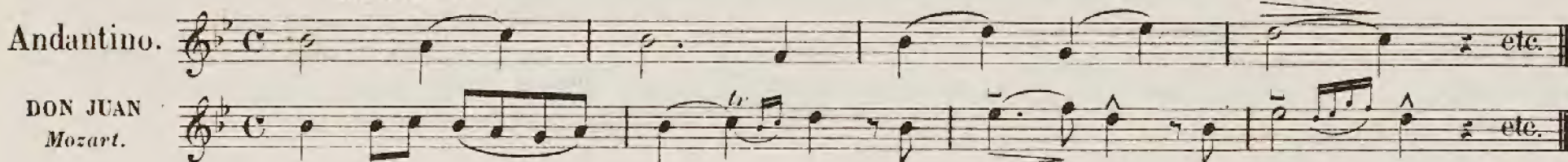
L'appoggiatura la plus importante et la plus longue termine d'ordinaire la phrase.

Néanmoins, elle se fait dans le courant d'une période sur toutes les valeurs et à tous les intervalles, entre sa longue et sa brève.

EXAMPLE.

Les deux notes de l'appoggiatura se font généralement du même coup d'archet; mais lorsqu'une ou plusieurs notes d'agrément se trouvent placées entre la longue et la brève, la note muette se fait en poussant.

EXAMPLE.



EXAMPLE.

ORNAMENTS OF THE MELODY.

We divide the ornaments of melody into two classes namely: — the little groups (*grupetti*) which do not exceed four or five notes, and the ornaments or embellishments which are composed of an unlimited number of notes.

The little groups are of three kinds: those of preparation, those of conjunction, and those of termination.

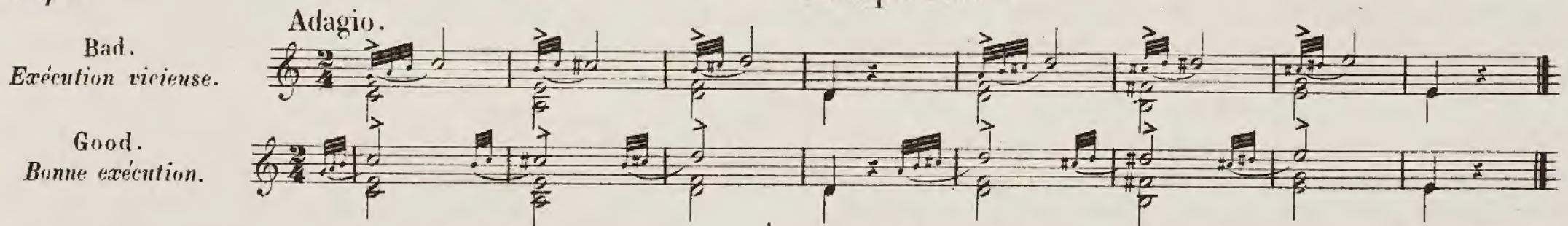
We have already explained in the preceding article that the little notes which precede the strong times of the form cannot be treated as appoggiatura. Although often written in the bar, they belong distinctly to that preceding, so that the real note falls upon the strong time: if it were otherwise we should obtain, with the accompaniment, false effects of harmony, — especially in modulation. This is pointed out in the following example.

DES ORNEMENTATIONS DU CHANT.

Nous classons les ornements du chant en deux espèces, savoir: Les petits groupes ou *grupetto* qui ne dépassent pas 4 ou 5 notes, et les broderies ou fioritures qui se composent d'un nombre illimité de notes.

Les petits groupes sont au nombre de trois, savoir: Les petites notes de préparation, celles de liaison et celles de terminaison.

Déjà nous avons expliqué dans l'article précédent que les petites notes de préparation, c'est-à-dire celles qui précèdent, le temps fort du début, ne peuvent être traitées en appoggiatura. Bien que souvent écrites dans la mesure, elles appartiennent sensément à celle qui précède, de telle sorte que le temps fort tombe sur la note réelle; s'il en était autrement, on obtiendrait avec l'accompagnement, surtout dans les modulations, des effets faux d'harmonie, ainsi que le démontre l'exemple suivant.



We must except from this rule the assemblage of three or four little notes when they are grouped around the principal note, and executed with a brusque vivacity.

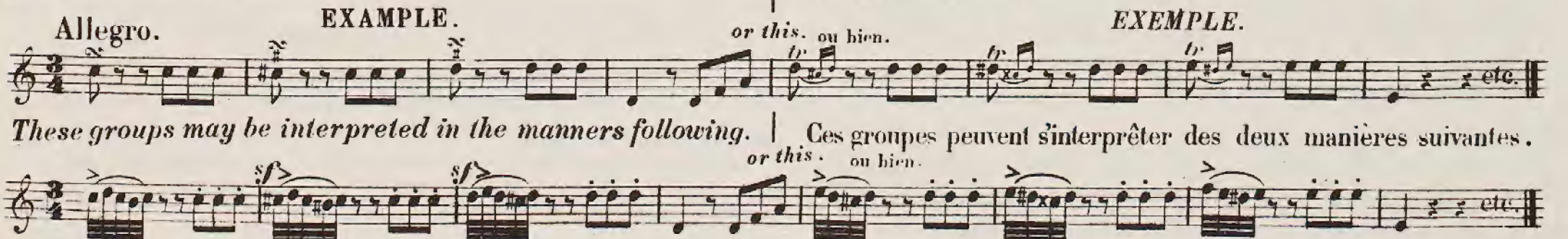
This group is called a mordent and is only employed in quick movements on notes of short duration.

It is sometimes indicated by ∞ , sometimes by *tr*, placed over the note.

Il faut excepter de cette règle l'assemblage de 3 ou 4 petites notes lorsqu'elles sont groupées autour de la note principale, et qu'elles s'exécutent avec une vivacité brusque.

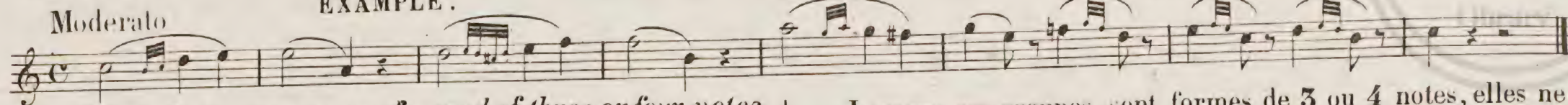
Ce groupe s'appelle mordant et ne s'emploie que dans les mouvements accélérés sur des notes de courte durée.

Il s'indique soit par ce signe abréviatif ∞ soit par *tr* placé au dessus de la note.



These little groups are used in the course of a melody to join the notes to each other.

EXAMPLE.



When these groups are formed of three or four notes they ought not to exceed, in themselves, the interval of a minor third, and they always take from the value of the preceding note.

Grupetti may be interpreted in various ways according to the character and time of the melody.

Andante.



Allegretto.

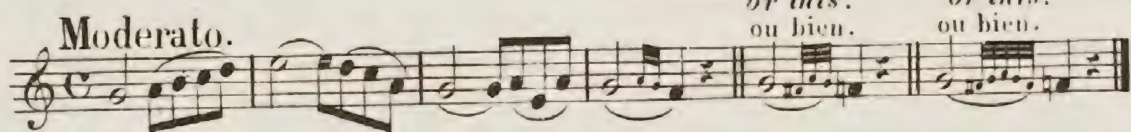


The terminal groups are those which ornament the final appoggiatura of a phrase. Example:

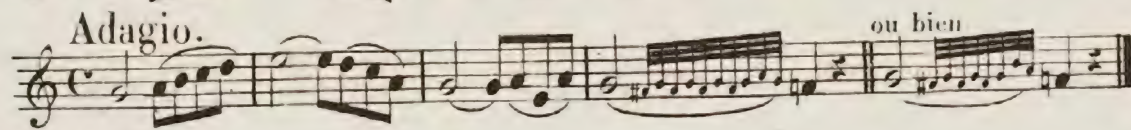
This ornament is prolonged at will according to the time of the melody. Example:

Example of the three kinds of groups all united.

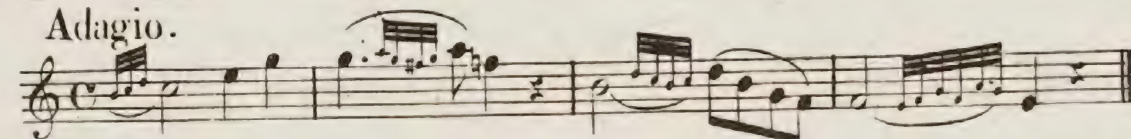
Moderato.



Adagio.



Adagio.



Le petits groupes de liaison sont ceux qui, dans le milieu du chant, unissent les notes entr'elles.

EXEMPLE.

Lorsque ces groupes sont formés de 3 ou 4 notes, elles ne doivent pas dépasser entr'elles l'espace d'une tierce mineure, et elles s'empruntent toujours sur la valeur de la note qui précède.

Les grupetti s'interprètent de diverses manières, selon le caractère et le mouvement du chant.

EXEMPLE.

Execution in equal notes in this quick time.
Exécution en notes égales dans ce mouvement vif.

or this.
ou bien.or this.
ou bien.

Les groupes de terminaison sont ceux qui ornent l'appoggiatura finale d'une phrase. Exemple:

Cet ornement se prolonge à volonté selon le mouvement du chant. Exemple:

Exemple des trois espèces de groupes réunis.

ORNAMENTS OR EMBELLISHMENTS.

We have demonstrated above that melody is nothing more than the reasonable adornment of harmony.

Let us now examine another kind of ornament lighter and more detailed, which is to melody what that is to harmony.

This kind of embellishment is used to fill up empty spaces produced by slow times.

The melody which best allows of the embellishment of which we desire to speak is that of which the aim is to please by its amiable, flowery, and graceful style; and of which the accompaniment is light and simple in harmony. But all melody which carries in it a very pronounced sentiment, whether deep, solemn, or serious, and which makes, with its accompaniment, complicated harmony, excludes, in part, all kinds of ornament.

Hence it comes about that German music, more bound by harmony than the Italian, lends itself less readily to embellishment. In proportion as this harmonic complication has gained over the modern schools, ornament has become more rare; whilst ancient melody more simply accompanied, lends itself far more readily to it.

These changes are due far more to progress than to fashion. It is for the performer to accept these diversities of expression, and modulate his playing with discrimination, only embellishing that music of which the style is suitable. Of course this is a question of taste.

Now the taste which presides over the arrangement of these ornaments should be at one with that which helps in the creation of a well conceived melody. We are too apt to think that taste, in common with all the other beautiful faculties of the soul, defies analysis and follows as a slave the caprices of fashion: whilst on the contrary it is really taste which directs fashion.

DES BRODERIES OU FIORITURES.

Nous avons démontré plus haut que la mélodie n'était autre chose que l'ornement raisonné de l'harmonie.

Examinons maintenant une autre espèce d'ornementation plus détaillée, plus légère, qui est à la mélodie ce que celle-ci est à l'harmonie.

Ces sortes de fioritures s'emploient à remplir les espaces vides du chant, produits par les mouvements lents.

La mélodie qui comporte le mieux les embellissements dont nous voulons parler est celle qui a pour but de plaire par son caractère aimable, fleuri, gracieux et dont l'accompagnement est léger et simple d'harmonie. Mais toute mélodie qui porte en elle un sentiment bien arrêté, soit profond, grave ou sérieux; celle qui fait avec son accompagnement de l'harmonie compliquée, exclut, en partie, toute espèce d'ornementation.

De là vient que la musique allemande, plus serrée d'harmonie que la musique italienne, se prête moins à la fioriture. A mesure que cette complication harmonique a gagné toutes les écoles modernes, l'ornementation est devenue plus rare, tandis que la mélodie ancienne, plus simplement accompagnée, s'y prête bien davantage.

Ces changements sont dus plus au progrès qu'à la mode. C'est à l'exécutant à accepter ces diversités de nuances, et à assouplir son jeu avec habileté, en n'embellissant que la musique dont le caractère s'y prête: Cela est une question de goût.

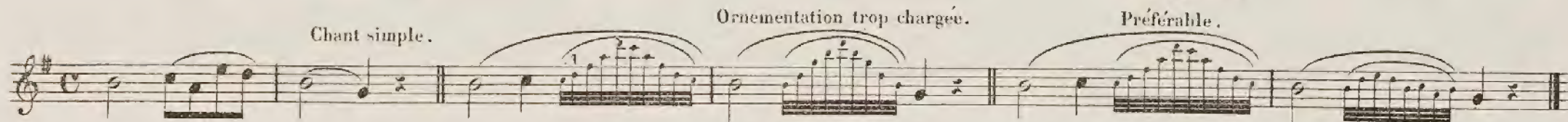
Or, le goût qui préside à l'arrangement de ces broderies doit être homogène avec celui qui a aidé à la création d'une mélodie bien conçue. Trop généralement on croit que le goût, comme toutes les belles facultés de l'âme, échappe à l'analyse et qu'il suit en esclave les caprices de la mode, tandis qu'au contraire c'est lui qui la dirige.

Almost always fashion appears extravagant, thanks to the mistaken taste of those who exaggerate it. Soon, however taste takes possession of it renders it more charming, and makes it honoured every where.

We have said of order that it is the reproduction of the same things placed at equal distances, this ought to be the first rule of ornamentation: that is to say groups of the same kind ought as much as possible to be placed at rational distances. Thus, two ornaments which are complicated and which occupy the same interval from the lowest to the highest, cannot immediately succeed each other without a violation of good taste.

As a general rule the small ornament succeeds the large one, or the large the small, and their mutual opposition gives to the style the requisite variety.

EXAMPLE.



On this plan are arpeggios drawn out, rising and descending so as to exclude monotony.

EXAMPLES.



In the second place the ornament should only occupy the weak time, or part of it.

We must carefully avoid complicating the ornament too much for the space it occupies, so as to be compelled to execute it too quickly. The degree of speed given to the notes which compose an ornament should not in any case exceed that of trills in a vocal exercise.

Our predecessors at the end of the last century multiplied the number of their little notes to such an extent that they had often a difficulty in getting them in time for the bar. In these days taste is purified; we have learnt that moderation is one of the principal qualities in the manner of ornamentation.

Besides, the majority of modern composers write their music as they wish it to be performed. This precision, leaving nothing of importance to the taste of the performer, takes away from him the possibility of misrepresenting their thoughts.

We have also learned that all graceful forms require a little slowness for their development.

In all things to hurry is to be wanting in grace: To take proper time is one of the essential rules of taste, which applies above all to a melodic style.

In short, we will finish this chapter by recommending the pupil to give to these ornaments such light and shade as will make them interesting. Thus when a subject returns several times in the same Adagio, we would play it first of all in its simplicity so that its design may be clearly understood; little by little we would increase the embellishment each time that the melody returned as is taught in the last article of this Method: On Expression.

Presque toujours la mode paraît en extravagante, grâce au défaut de goût de ceux qui l'exagèrent. Mais bientôt le goût, s'emparant d'elle, la rend plus aimable et la fait accueillir partout.

Nous avons dit de l'ordre qu'il était la reproduction des mêmes choses placées à des distances égales: cela doit être la première règle de l'ornementation, c'est-à-dire que les groupes de même espèce doivent, autant que possible, être distancés d'une façon rationnelle. Ainsi, deux ornements compliqués, et qui occuperaient la même étendue de notes du grave à l'aigu, ne peuvent se succéder immédiatement sans manquer au bon goût.

Il faut, en thèse générale, que le petit ornement succède au grand, le grand au petit et qu'ils se fassent mutuellement cette opposition, qui donne au style la variété désirable.

EXAMPLE.

Il faut excepter de cette règle les groupes échelonnés, soit en montant, soit en descendant, dont la progression exclut la monotonie.

EXAMPLES.

En second lieu, l'ornementation ne doit occuper que les temps faibles ou la partie des temps faibles.

Il faut éviter avec soin de trop compliquer la fioriture pour l'espace qu'elle occupe, afin de ne pas être obligé de l'exécuter avec trop de précipitation. Le degré de vitesse à donner à la série de notes qui composent une broderie, ne doit guère dépasser le mouvement des roulades dans la vocalise.

Nos devanciers de la fin du dernier siècle multipliaient tellement la quantité de leurs petites notes, qu'ils avaient souvent de la peine à arriver à temps pour reprendre la mesure. De nos jours, le goût s'est épuré; on a compris que la sobriété était une des principales qualités dans la manière d'ornementer.

D'ailleurs, la plupart des compositeurs modernes écrivent leur musique telle qu'ils veulent qu'elle soit exécutée. Cette précision, ne laissant rien d'arbitraire au goût de l'exécutant, lui ôte la possibilité de dénaturer la pensée de l'auteur.

On a compris aussi que toutes les formes gracieuses demandent un peu de lenteur dans l'achèvement de leurs contours.

En toutes choses, se presser c'est manquer de grâce: Prendre son temps est une des règles essentielles du goût, qui s'applique sur tout au style de la mélodie.

Enfin, nous terminons ce chapitre en recommandant à l'élève d'apporter dans ces ornements la gradation qui en soutient l'intérêt. Ainsi lorsqu'un motif revient plusieurs fois dans le même adagio, on l'exposera d'abord dans toute sa simplicité pour en bien faire comprendre le dessin, on augmentera peu à peu les fioritures chaque fois que le même chant se reproduira, comme il est dit au dernier article de la Méthode: de la gradation.

ÉTUDE.

EMPLOYING THE PRECEDING ORNAMENT.

EMPLOI DES ORNEMENTATIONS QUI PRÉCÈDENT.

Royal
Academy
of Music
Library

Adagio. $\text{♩} = 84$.

VIOLON.

PIANO.

The musical score is written for Violon and Piano. It begins with a tempo marking of Adagio and a metronome indication of 84 quarter notes per minute. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The Violon part is written on a single staff, while the Piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs). The score consists of several systems of music. The first system shows the initial entry of both instruments. Subsequent systems feature increasingly complex passages, including trills, mordents, and grace notes, which are the ornaments mentioned in the title. Measure numbers 3, 4, 14, and 4 are indicated above specific measures. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano). The overall style is characteristic of 19th-century musical publications.

This page of musical notation, numbered 209, contains six systems of staves. Each system typically consists of a treble clef staff and a bass clef staff, with some systems having a grand staff (treble and bass clefs joined by a brace). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments (marked 'tr'). Performance instructions are interspersed throughout the piece, including 'a tempo.', 'ritenuto.', 'dolce.', and 'tr'. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#). The notation is complex, featuring many beamed notes and slurs, indicating a fast and technically demanding piece. The page is part of a larger manuscript, as evidenced by the partial notation on the left edge.

VARIETY OF INTONATION.

The most common error in learning the Violin is that of supposing that we can never sufficiently vary the expression of our playing. Young artists, especially, are pleased to produce these contrasts, and without taking into consideration the colour of the pieces they perform, delight to pass from force to sweetness with a brusque and affected transition. If there are some kinds of music which require frequent and accented contrasts, so also are there others which by their gravity, on the contrary demand almost imperceptible shades of expression.

Because music has not words as an auxiliary it does not the less express the most opposite sentiments: thus, sometimes it is the serenity of prayer, sometimes the tumultuous noise of a tempest; — there, the silence of a tranquil sleep, here despair or fury.

Music lends to grace sweet and joyous forms, it gives to the comic its burlesque and mocking turns. In short, it contains all the infinite variety of sentiment to be found in nature or in man.

In principle, variations of shading should always be in strict accordance with these different characters, so as not in any way to alter their true expression: that is to say, they should be few and slow in the grave style, frequent and animated in the passionate style.

The examples which are about to follow sufficiently show the graduated application of these different variations, and of their expression. Their study requires much care; the pupil who well discerns their value will not fall into the unfortunate misconception we have pointed out above for thus Molière has written:

*And the most noble thing they often spoil
By wishing to exaggerate and push it too far forward.*

EXPLANATORY SIGNS POINTING OUT THE DEGREE OF INTENSITY IN THE SOUND.

Three parallel lines mark the three degrees of force in the sound, namely the lower line the pianissimo, the upper line the fortissimo, and the middle line the medium, or mezza voce.

EXAMPLES
Exemple.

DES NUANCES.

L'erreur la plus commune dans l'enseignement est celle de croire qu'on ne saurait jamais assez nuancer l'expression de son jeu. Les jeunes artistes surtout se plaisent à produire ces contrastes, et sans se rendre compte de la couleur des morceaux qu'ils exécutent, ils aiment à passer de la force à la douceur avec une transition brusque et affectée. S'il est des genres de musique qui exigent ces contrastes fréquents et accentués, il en est d'autres, au contraire, qui demandent par leur gravité des nuances presque insensibles.

Lorsque la musique n'a pas de paroles pour auxiliaire, elle n'en exprime pas moins les sentiments les plus opposés; ainsi, tantôt c'est la sérénité de la prière, tantôt c'est le bruit tumultueux d'une tempête; là, c'est le silence d'un sommeil tranquille, ici c'est le désespoir ou la fureur.

La musique prête à la grâce de suaves et joyeuses formes, elle donne au comique ses allures burlesques et moqueuses. Enfin, il y a en elle les nuances infinies de tous les sentiments de l'homme et de la nature.

En principe, les nuances doivent toujours être dans un rapport obligé avec ces différents caractères, pour n'en point altérer la véritable expression; c'est-à-dire rares et lentes dans le style grave, fréquentes et animées dans le style passionné.

Les exemples qui vont suivre démontreront suffisamment l'application graduée de ces diverses nuances et de leur expression. Leur étude demande beaucoup de soin; l'élève bien pénétré de leur valeur ne tombera jamais dans les regrettables contre-sens que nous avons signalés plus haut, car ainsi que l'a dit Molière:

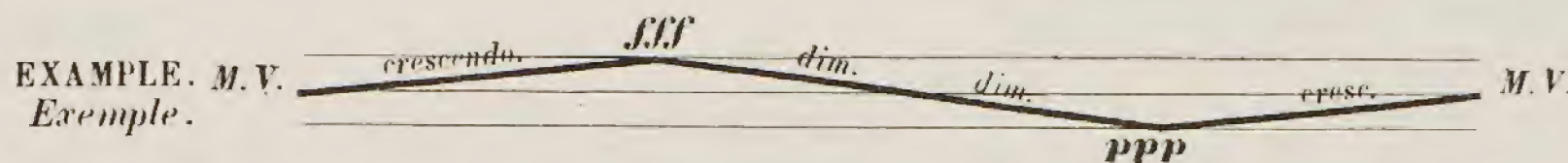
Et la plus noble chose on la gâte souvent
Pour la vouloir outrer et pousser trop avant.

SIGNES EXPLICATIFS INDIQUANT LE DEGRÉ D'INTENSITÉ DU SON.

Trois lignes parallèles marquent les trois degrés de la force du son, savoir: la ligne inférieure le *pianissimo*, la ligne supérieure le *fortissimo*, et la ligne du milieu le terme moyen ou *mezza-voce*.

The shades of sound are indicated by another moving line which, leaving the middle line, marks all the degrees of force until the upper line is reached, and all the degrees of softness from the highest to the lowest line.

Les nuances du son sont indiquées par une autre ligne mouvementée qui, en s'éloignant de la ligne du milieu, marque tous les degrés de force jusqu'à la ligne supérieure, et tous les degrés de douceur jusqu'à la ligne inférieure.



EXAMPLE OF GRADUATED VARIATIONS
OF SOUND IN TRANQUIL MUSIC.
(CANTO SPIANATO.)

EXEMPLES DE NUANCES GRADUÉES
DANS LA MUSIQUE TRANQUILLE.
(CANTO SPIANATO)

N^o 1.
ROBERT LE DIABLE
Meyerbeer.

Andante. Imperceptible variation.
Nuance imperceptible.

N^o 2.
NORMA
Bellini.

Cantabile. 1st GRADATION.
4^{re} GRADATION.

Cas - ta - di - va cas - ta - di - va che in ar -

gen - ti ques - te sa - cre ques - te sa - cre queste sa - cre anti che pian - te

N^o 3.
SONNAMBULA
Bellini.

Andantino. 2^d GRADATION.
2^{me} GRADATION.

Ah! non crede a mi - rar - ti si pres - to est in - to o

fio - re pas - sa ti al par dà - mo - re che un gior - no so - lo che un

gior - no sol du - ro che un gior - no so - lo ah! sol du - ro

THE SAME SHADING APPLIED
TO VIOLIN MUSIC.

MÊMES NUANCES APPLIQUEES
A LA MUSIQUE DE VIOLON.

N^o 1.
77^e QUATUOR
Haydn.

Andante: Imperceptible variation.
Nuance imperceptible.

N^o 2.
TRIO
de Beriot.

Adagio. 1^{re} GRADATION.
1^{re} GRADATION.

N^o 3.
QUINTETTO
Fesca.

Largo. 2^{de} GRADATION.
2^{me} GRADATION.

GRADUATED EXAMPLES OF SHADING
OF MUSIC
OF CHANGING CHARACTER.

Quiet character: limpid tone.

N^o 1.
DON JUAN
Mozart.

Andante. **1st GRADATION.**
1^{re} GRADATION.
dol.

Il mio te - so - ro in - tan - to an - da - te an -
da - te a con - so - lar e del bel ci - glio il
pian - to cer - ca - te di as - ciu - gar cer - ca - te cer -
ca - te cer - ca - te di as - ciu - gar cer - ca -
te di as - ciu - gar. *cresc.*

Orchestre. Chant.

N^o 2.
NORMA
Bellini.

Allegro moderato. **2^d GRADATION.**
2^{me} GRADATION.
mf

Ah! bel - lo a me ri - tor - na del fi - do a - mor pri -
mie - ro e con - tro il mondo in - tie - ro di fe - sa a te sa - rò.

Decided, martial character.

Caractère décidé, martial.

N^o 3.
OTHELLO
Rossini.

Allegro moderato. **3^d GRADATION.**
3^{me} GRADATION.
f

Ah! si per - voi gio sen - to
nuo - vo va - lor nel pet - to per voi d'un nuo - vo af -
fet - to sen - to in fiam - mar mi il cor.

Passionate, dramatic character, with frequent and marked contrasts.

Caractère passionné, dramatique, contrastes, fréquents et marqués.

Royal
of Music
Library

N^o 4.
ANNA BOLENA
Donizetti.

Energico. 4^{me} GRADATION.

Cop - pia i - ni - qua lè - stre - ma ven - det - ta

non im - pre - co no in quest' a - ra tre men - da

nel se pol croche a - per to mi as - pet - ta col per

do no sul la - bro si scen - - - - - da e i m'ac -

- qui - ste cle - men - za fa - vo - re al co - spetto d'un Dio di pie - tà fa - vor pie - tà

si cle - men - za pie - tà fa - - - vor pie - - - tà.

**COMMENCEMENTS OF CONCERTOS
CORRESPONDING TO THE SHADING UPON
THE PRECEDING PAGE.**

The beginning sustained and limpid; tranquil shading.

**DÉBUTS DE CONCERTOS
CORRESPONDANT AUX NUANCES
DE LA PAGE PRÉCÉDENTE.**

Début soutenu et limpide, Nuance tranquille.

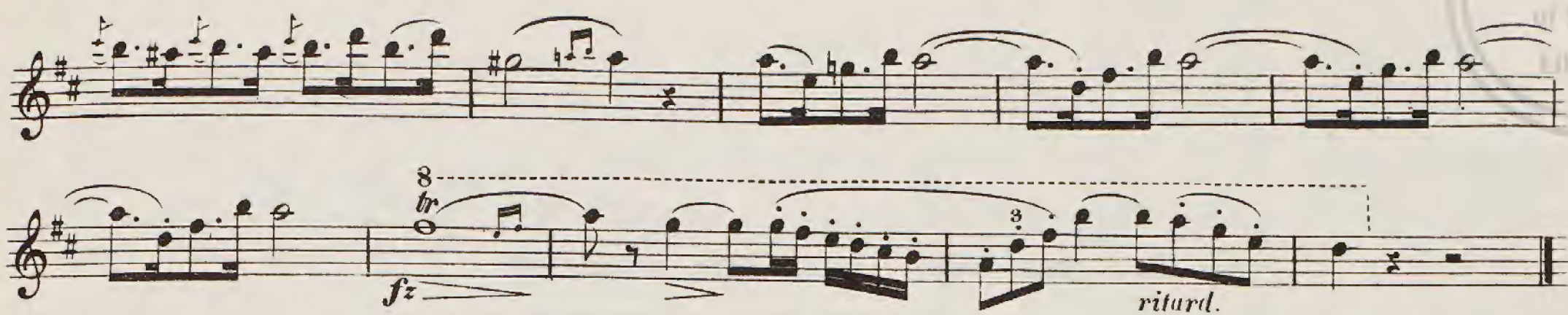
N^o 1.
7^{me} CONCERTO
Rode.

Moderato. 1^{re} GRADATION.

con espress.

N^o 2.
1^{er} CONCERTO
de Bériot.

Moderato. 2^{me} GRADATION.



3^d GRADATION.
3^{me} GRADATION.



Passionate character, frequent contrasts.

Caractère passionné, oppositions fréquentes.



NOTE. The shading of this last example is marked by the author.

NOTA. Les nuances dans ce dernier exemple sont de l'auteur.

STUDY.

Graduated shading Phrase by Phrase.

ÉTUDE.

Nuances graduées dans la phrase.

Royal
Academy
of Music
Library

Allegro
agitato.

♩ = 132.

The musical score consists of eight staves of music in D major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro agitato.' and the metronome marking is '♩ = 132.' The score is divided into two main sections by a vertical line. The first section contains the first four staves, and the second section contains the last four staves. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings are used to indicate changes in volume: *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano). The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs).

This page contains eight staves of musical notation, likely for a piano or similar instrument. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The staves are connected by a single horizontal line. The dynamics and articulations are as follows:

- Staff 1: *mp* (mezzo-piano)
- Staff 2: *f* (forte) and *apogée.* (apogee), followed by *ff* (fortissimo)
- Staff 3: *ff* (fortissimo)
- Staff 4: *mp* (mezzo-piano)
- Staff 5: *f* (forte)
- Staff 6: *mp* (mezzo-piano)
- Staff 7: *fp* (fortissimo piano) and *fp* (fortissimo piano)
- Staff 8: *p* (piano), *fp* (fortissimo piano), *fp* (fortissimo piano), and *ff mp* (fortissimo mezzo-piano)

STUDY.

Dramatic character, marked contrasts, frequent opposition

ÉTUDE.

Caractère dramatique, contrastes marqués, oppositions fréquentes.

♩ = 104.

All.^o moderato.

4^{me} et 3^{me} Corde

cresc.

con fuoco.

sostenuto.

pp dolce.

poco.

a

4^{me} et 5^{me} Corde

The musical score consists of six staves for the 4th and 5th strings. The first staff begins with a *pp* dynamic, followed by a crescendo to *f*, and then returns to *pp*. The second staff shows alternating *f* and *p* dynamics. The third staff features a *ff* dynamic. The fourth staff includes a *cresc.* marking and *ff* dynamics. The fifth and sixth staves continue with *f* dynamics and various articulations like slurs and accents.

THE UTTERANCE OF THE BOW.

We cannot repeat too often that the performer will not be perfect until he can reproduce the accents of song in their most delicate forms.

By the song we mean not only the music, but also the poem of which it is the brilliant ornamentation — without which the melody would be nothing more than a vocal exercise. It is then of the highest importance for a singer to articulate clearly the words which he undertakes to interpret.

The clearness of the pronunciation depends entirely on the degree of force given to the consonants which begin each syllable. It is by means of this little percussion, in which the consonant seems to chase the vowel, that the singer makes himself understood even with a bass voice by the most distant of his auditors in a large room. It is well understood that the degree of intensity of this pronunciation should be in harmony with the spirit of the piece.

DE LA PRONONCIATION DE L'ARCHET.

Nous ne saurions trop le répéter: l'instrumentiste ne peut être parfait qu'autant qu'il reproduit les accents du chant dans ce qu'ils ont de plus délicat.

Par le chant, nous entendons non seulement la musique, mais aussi le poème dont elle est la brillante ornamentation, sans laquelle la mélodie ne serait qu'une vocalise. Il est donc de la plus haute importance, pour un chanteur, de bien articuler les paroles qu'il est chargé d'interpréter.

La clarté de la prononciation dépend toute entière du degré de force que l'on donne aux consonnes qui commencent chaque syllabe. C'est au moyen de cette petite percussion, où la consonne a l'air de chasser la voyelle, que le chanteur se fait comprendre, même à voix basse, de l'auditeur le plus éloigné dans une salle spacieuse. Il est bien entendu que le degré d'intensité de cette prononciation doit être en harmonie avec l'esprit du morceau.

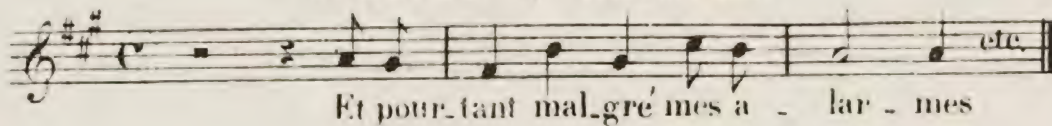
EXAMPLE. * EXEMPLE.

ARIE aus JOSEPH.
AIR de JOSEPH.

The musical example shows a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, clear style to illustrate the pronunciation of the words. The words are: Champs pa-ter-nels Hé-bron dou-ce val-lé-e.

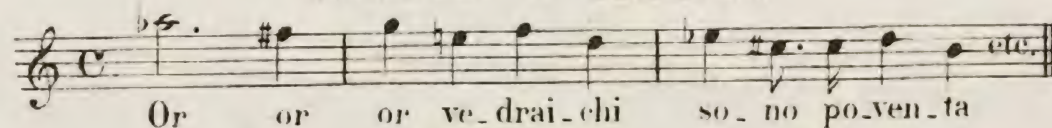
This song is sweet in character, nevertheless the pronunciation should give to the words sufficient intensity to make them heard from all points of an auditory. In the following phrase, taken from the same piece, the speech being more animated, should necessarily have more force in its accentuation.

EXAMPLE. * EXEMPLE.



And lastly, in this passage from Othello which is the climax of passion, the consonant in its hold upon the vowel cannot have too much intensity, or too much energy.

EXAMPLE. * EXEMPLE.






As may be seen, these observations only apply to music which has in it dramatic action: but there are songs of a vague character, far off, undecided, in which too accentuated an articulation would be a contradiction. These are the varied and diverse shades of expression which the violinist should render, giving to his bow a soft pronunciation for calm and serene music, and employing it with graduated force in passionate music. This accentuation gives to the instrument the prestige of words: we say that the violin speaks in the hands of the master. This is what we call the utterance of the bow.⁽¹⁾

The artist deprived of this resource could only exhibit pale and colourless playing.

But just so much as pronunciation is in itself a precious quality, so much does it degenerate if employed in a systematic manner. It is for the good taste of the artist to use these means with discernment, and in such a way as to vary the effect: avoiding on the one hand too much softness, on the other too much power.

EXPLANATORY SIGNS, GIVING THE DEGREE
OF FORCE OF THE PERCUSSION EMPLOYED UPON
THE FOLLOWING PAGE.

Soft and Sweet 
Medium 
Energetic 

⁽¹⁾ It is this percussion which gives to the Harmoniums of Alexandre such great clearness of execution.

Ce chant est d'une expression douce; néanmoins la prononciation doit donner à la parole assez d'intensité pour être entendue de tous les points d'un auditoire. Dans la phrase qui suit, prise dans le même morceau, la parole étant plus animée doit avoir nécessairement plus de force dans son accentuation.




Enfin, dans ce passage d'Othello qui est le paroxysme de la passion, la consonne dans sa détente sur la voyelle ne saurait avoir trop d'intensité ni trop d'énergie.

Ainsi qu'on peut le voir, ces observations ne s'appliquent qu'à la musique qui renferme en elle une action dramatique; mais il est des chants d'une couleur vague lointaine, indécise, ou une articulation trop accentuée serait une contradiction. Ce sont ces diverses nuances que le violoniste doit rendre, en donnant à son archet une prononciation douce à la musique calme et sereine, et en attaquant avec une force graduée la mélodie parlante. Cette accentuation donne à l'instrument le prestige de la parole; en un mot, le violon parle sous les doigts du maître. C'est ce que nous appelons la *prononciation de l'archet*.⁽¹⁾

L'artiste dépourvu de cette qualité ne peut avoir qu'un jeu pâle et décoloré.

Mais autant la prononciation est en elle une qualité précieuse, autant elle dégénère en défaut, employée d'une manière systématique. C'est au bon goût de l'artiste à user de ces moyens avec discernement, de façon à en varier les effets pour éviter d'une part la mollesse, et de l'autre la dureté.

SIGNES EXPLICATIFS DONNANT
LE DEGRÉ DE FORCE DE LA PERCUSSION
EMPLOYÉS DANS LA PAGE SUIVANTE.

Prononciation douce 
Prononciation moyenne 
Prononciation énergique 

⁽¹⁾ C'est cette percussion du son qui donne au mélodion d'Alexandre une si grande clarté dans l'exécution.

EXAMPLES OF SHADING.

UTTERANCE OF THE BOW FROM THE SOFTEST SOUNDS
TO THE MOST ENERGETIC.

EXEMPLES DES NUANCES

DE LA PRONONCIATION DE L'ARCHET DEPUIS LA PLUS
DOUCE JUSQU'À LA PLUS ENERGIQUE.

5^{me} QUATUOR. *Beethoven. Op. 8.*

Andante cantabile. *Impérceptible Percussion. Percussion imperceptible.*

p dolce

SONATE. *Beethoven.*

Andante con variazione. *1st Gradation. Première gradation.*

p sf sf cres. p sf

tr

cres. sf cres. sf

sf cres. sf sf sf p sf

sf cres. p sf

2^{me} QUATUOR. *Mozart.*

All^o moderato. *2^d Gradation. Deuxième gradation.*

sotto voce.

p f p f p

16^{me} DUO *Viotti.*

Agitato assai con molto moto. *3^d Gradation. Troisième gradation.*

f dim.

ff f

f p

STUDY.

SOFT AND EXPRESSIVE CHARACTER.

Utterance of the bow almost imperceptible at the beginning, and graduated towards the end.

ÉTUDE

CHARACTÈRE DOUX ET EXPRESSIF.

*Prononciation de l'archet presque insensible au début et graduée jusqu'à la fin.*Andantino. $\text{♩} = 92$.

VIOLON I. *p dolce.*

VIOLON II. *pizz.*

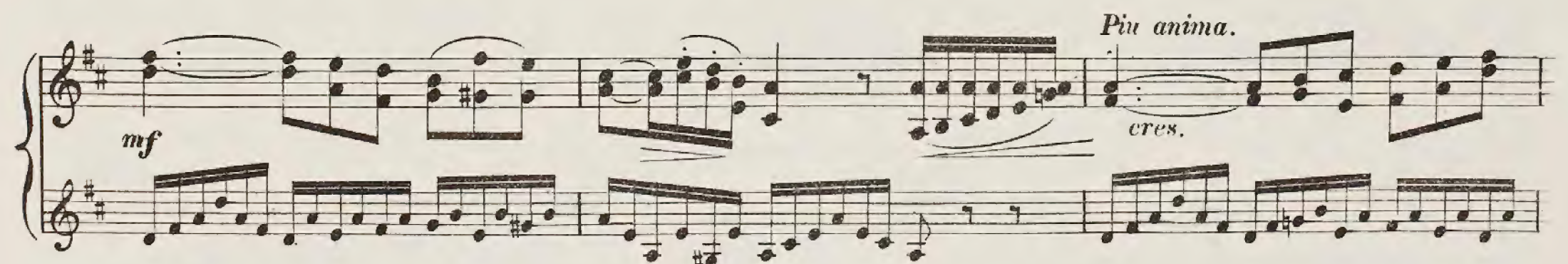
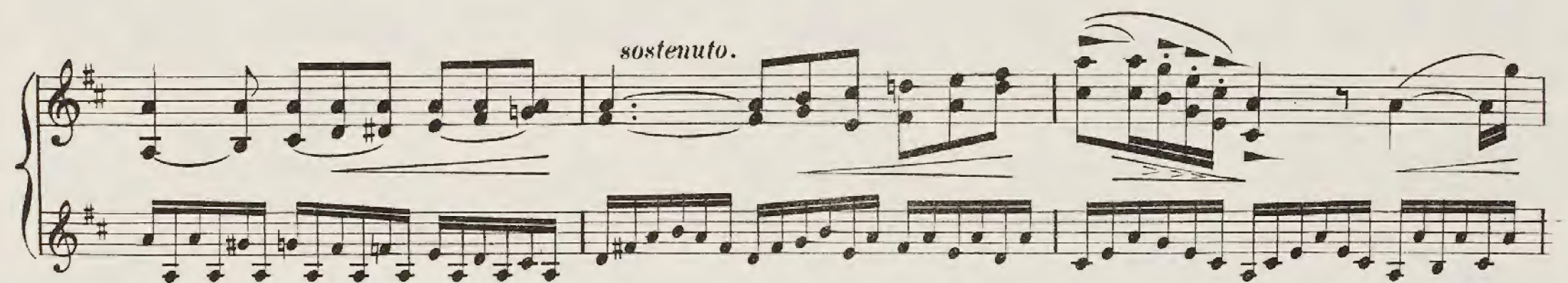
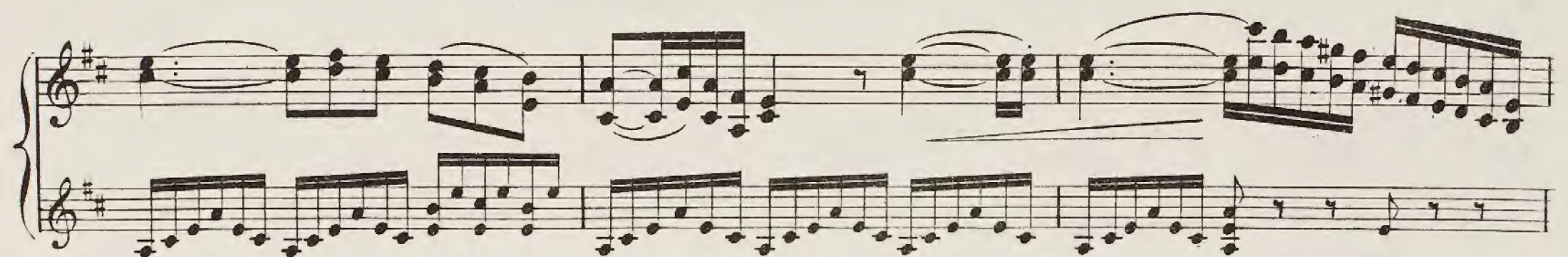
p dolce.

p

mf

mf

p Arco.



STUDY

Brilliant character, energetic pronunciation.

ETUDE

Caractère brillant, prononciation énergique.

Moderato. $\text{♩} = 60.$ *sf* *tr* *medium du milieu.* *sf* *tr* *sf* *tr*

This page of musical notation consists of ten staves of music, likely for a piano. The notation is written in a single system, with each staff containing a series of notes and rests. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and dynamic markings like 'cres.', 'sf', 'dolce.', 'riten.', and 'a Tempo.'.

The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The music is written in a single system, with each staff containing a series of notes and rests. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and dynamic markings like 'cres.', 'sf', 'dolce.', 'riten.', and 'a Tempo.'.

The second staff continues the melody, with a trill (tr) marking. The third staff features a 'cres.' (crescendo) marking. The fourth staff has a 'sf' (sforzando) marking. The fifth staff has a 'dolce.' (dolce) marking. The sixth staff has a 'riten.' (ritardando) marking. The seventh staff has a 'a Tempo.' marking. The eighth staff has a 'tr' (trill) marking. The ninth staff has a 'f' (forte) marking. The tenth staff ends with a double bar line.

PUNCTUATION.

The object of punctuation in music, as in literature, is to mark the necessary points of repose: we will even add that in music punctuation is more important than in literature because the points of repose are indicated in a more absolute way by the strictness of the time.

The rest is to music what shade is to painting: by its negation it detaches the thought, brings out all the phases of expression, and thus adds to the clearness of the style. The length of the rest is as useful to melody as a whole as the length of a note.

When, in a piece of music, a rest of one or several bars occurs, it is not unusual for the performer to abbreviate its duration in the fear of appearing dull. It is an error against which we must carefully guard, for whatever the character of the melody which we may have to interpret, the punctuation gives him breathing time, and allows him to feel its beauty. Rests, far from making the playing of the artist appear dull, retain the interest of the hearer without fatiguing his attention; besides the accompaniment often fills up the void of the rests, which cannot alter without breaking the time. As the rest makes an integral part of the movement, and it is by rigorously following this that he will give the requisite clearness to his style, the pupil who wishes to acquire a perfect punctuation will find the secret of it in using the Metronome, whose mechanical movement will teach him to respect the strictness of time.

There are, in the body of the phrase, rests of such short duration that they are not always indicated: these little points of repose are not therefore the less necessary to respiration. It is for the judgment of the artist to discern their true places, and to mark them he will let the final note expire a little before its time in each case.

The violin is an instrument which by the richness of its resources includes all effects and all varieties of intonation, from contemplative music to music in the most impassioned, dramatic style.

The first of the examples about to follow will present a species of religious music, vague, without order, without rhythm, without words, and so devoid of all punctuation.

In this kind of music, which is a sort of organ prelude, uninterrupted succession of chords, and which notwithstanding its uniformity, is not devoid of charm, the violinist should seek to produce sounds well joined together, so that we may never hear the change in the stroke of the bow.

This first example being well mastered we shall gradually and condense the punctuation in successive examples so as to make its value and utility thoroughly understood, for it is that which gives to melody light, air and thought.

DE LA PONCTUATION.

L'objet de la ponctuation est en musique ce qu'il est en littérature, c'est de marquer dans l'une et dans l'autre les temps de repos obligés; nous ajouterons même que dans la musique, la ponctuation est plus importante encore que dans la littérature, parce que ses silences sont indiqués d'une façon plus absolue par la rigueur de la mesure.

Le silence est à la musique ce que l'ombre est à la peinture: par sa négation, il détache la pensée, en fait ressortir toutes les nuances, et ajoute ainsi à la clarté du style. La longueur d'un silence est aussi utile à l'ensemble de la mélodie que la durée d'une note.

Lorsqu'il se rencontre dans un morceau un repos d'un ou de plusieurs temps, il n'est pas rare de voir un exécutant en restreindre la durée, dans la crainte de paraître froid. C'est une erreur contre laquelle il faut bien se tenir en garde, car quel que soit le caractère du chant que l'on interprète, la ponctuation laisse respirer l'auditeur, et lui fait ainsi goûter les beautés de la mélodie. Les repos, bien loin de refroidir le jeu de l'artiste, tiennent au contraire son auditoire en haleine sans fatiguer son attention; d'ailleurs l'accompagnement remplit souvent le vide des silences qu'on ne peut altérer sans altérer la mesure. Comme le silence fait partie intégrante du mouvement, et que c'est en le suivant rigoureusement qu'on donne la clarté voulue à son style, l'élève qui veut acquérir une ponctuation parfaite en trouvera le secret en se servant du métronome; dont le mouvement mécanique peut lui apprendre à respecter la rectitude de la mesure.

Il est dans le corps d'une phrase des silences de si courte durée qu'ils ne sont pas toujours indiqués dans la mélodie; ces petits temps de repos n'en sont pas moins commandés par le besoin de la respiration. C'est au jugement de l'artiste à discerner leur véritable place, et pour l'observer, il laissera expirer la note finale un peu avant la fin de sa durée.

Le Violon est l'instrument qui, par la richesse de ses ressources, sait rendre tous les effets et tous les coloris, depuis la musique contemplative jusqu'au style dramatique le plus passionné.

Le premier des exemples qui vont suivre va présenter un genre de musique religieuse, vague, sans ordre, sans rythme, sans paroles, et par cela même dénué de toute ponctuation.

Dans ce genre de musique qui est une sorte de prélude d'orgue, une succession non interrompue d'accords, et qui malgré cette uniformité n'est pas dénuée de charmes, le violoniste doit s'attacher à produire des sons unis et liés entr'eux, de manière à ce qu'on n'entende jamais le changement du coup d'archet.

Ce premier exemple étant bien compris, nous allons graduer et resserrer la ponctuation dans des exemples successifs, afin d'en faire bien comprendre la valeur et l'utilité, car c'est elle qui donne à la mélodie la lumière, l'air et la pensée.

EXAMPLES
OF GRADUATED PUNCTUATION
IN TRANQUIL MUSIC.

EXEMPLES
DE PONCTUATION GRADUEE DANS LA
MUSIQUE TRANQUILLE.

Without punctuation. * *Sans ponctuation*

1^{er} Violon.
2^d Vn.

1st degree of punctuation. * 1^{er} Degré de ponctuation.

LA MUETTE
de Portici.
Auber.

Andante.

Andantino. 2^d degree of punctuation. * 2^{me} Degré de ponctuation.

OTHELLO.
Rossini.

3^d degree of punctuation. * 3^{me} Degré de ponctuation.

BARBIER de SEVILLE.
Rossini.

Andantino.

4th degree of punctuation. * 4^{me} Degré de ponctuation.

8^{me} QUINTETTO.
Mozart.

Adagio ma non troppo.

Andante. 5th degree of punctuation. * 5^{me} Degré de ponctuation.

2^{me} QUATUOR.
Mozart.

STUDY

EXAMPLE OF PUNCTUATION IN THE ENERGETIC STYLE.

EXEMPLE DE PONCTUATION DANS UN STYLE ENERGIQUE.



Energico. $\text{♩} = 100.$ ff tr 6

con sentimento.

ff tr 4 0 tr 6

Heel. du Talon. Stesso movto p 6 Accent plaintif 6

This page contains ten staves of musical notation, likely for a piano or organ. The notation is written in a single system. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several instances of sixteenth-note runs and trills. Dynamic markings include *f* (forte), *long.* (long), and *ff* (fortissimo). A tempo marking *Tempo I°* appears on the fourth staff. The notation includes many slurs and ties, indicating phrasing and continuity. A circular library stamp is visible in the top right corner, reading "Royal Academy of Music Library".

EXAMPLE
OF BREATHING RESTS.

Respiration indicated by the composer.

BARBIER
de Seville.
Rossini.

Andante.

U - na vo - ce po - co - fà qui nel cor mi ri - suo -
no il mio cor - fe - ri to e già e Lin - dor - fuche il pia - go

SONATE 2
Op. 50.
Beethoven.

Idem.
Adagio cantabile.

p *cres.* *sf*

Rests required for respiration, and indicated by commas.

Repos commandés par la respiration et indiqués par des virgules.

5^e QUATUOR
Mozart.

Andante
sotto voce.

sf *p* *cres.* *f*

SONATE 3
Op. 50.
Beethoven.

Tempo di minuetto ma molto mod^{to} e grazioso.
Idem.

p *sf*

TRIO
De Beriot.

Moderato sostenuto.
Idem.

SYLLABATION.

There are rests even slighter than those we have just explained, namely, those of syllabation. By this expression we mean the method of separating words and syllables to give them more force and accent in lyrical recitation.

These varieties of intonation, which are entirely in the spirit of the piece, are so delicate that they cannot be classed in the punctuation.

They should be more or less marked according to the sentiment of the song.

Special schools of declamation have been established to teach us to speak well: of lyrical declamation and singing to teach us how to deliver melody. These vocal studies are great helps to the violinist, whose bow should render all the accents of the soul.

In music as in literature, these little rests of syllabation cannot be written; the performer should feel them. Hence we call them the punctuation of sentiment.

The places which these little rests should occupy are indicated in the following examples by a comma. We should notice that their place is chiefly between a dotted note and the short one which follows it.

DE LA SYLLABATION.

Il est des repos plus minimes encore que ceux que nous venons d'expliquer; ce sont ceux de la syllabation. Syllaber: Nous entendons par cette expression de la manière de séparer les mots et les syllabes, pour leur donner plus d'élan et d'accentuation dans la déclamation lyrique.

Ces nuances, qui sont tout entières dans l'esprit du morceau, sont si délicates qu'elles ne peuvent être classées dans la ponctuation.

Ces temps doivent être plus ou moins marqués, selon le sentiment qui convient à la diction du chant.

On a créé des écoles de déclamation spéciale pour apprendre à bien dire; de déclamation lyrique et de chant pour bien exprimer la mélodie. Ces études vocales sont de grands auxiliaires pour le violoniste, dont l'archet doit rendre tous les accents de l'âme.

En musique comme en littérature, ces petits temps de syllabation ne peuvent être écrits; l'exécutant doit les sentir. Nous les appelons par cela même, la ponctuation du sentiment.

La place que doivent occuper ces petits temps est indiquée dans les exemples ci-après par une petite virgule. On remarquera qu'en principe leur place est entre une note pointée et la brève qui la suit.

LA GAZZA LADRA
Rossini.

Moderato.

Di pia - cer - mi balza il cor; ah! bra - mar - di piu non
sò E, là - man - te il ge - ni - tor fi - nal - men - te ri - ve - dro.

LA MUETTE
de Portici
Auber.

A - mour sa - cré - de la pa - tri - e Rend nous l'au - da - ce et la fier -
- té A mon pa - ys - je dois la vi - e Il me de - vra - sa li - ber - té.

I CAPULETTI
Bellini.

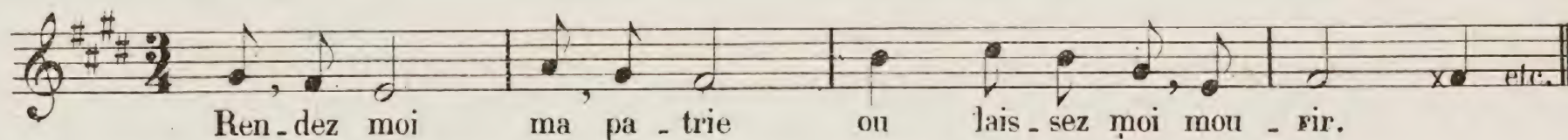
Allegro marziale.
sostenuto.

La tre - men - da ul tri - ce spa - da a bran - dir Ro - me - o s'ap -
pres - ta e qual fal - go - re fu - nes - ta Mil - le mor - te ap - por - te - rà.

In very soft music the composers do not always mark the long and short notes, for fear that the song should take too rhythmical a form. In such cases they leave to the singer the care of marking the syllables with that infinite delicacy which lends so great a charm. Thus, for instance if we sung with absolute equality the two quavers which begin each bar of the following Romance our diction would be flat and cold. But if the composer had written those notes as dotted notes this sweet song would be too jerked in effect and would agree but little with the sentiment of its poem. It is here that a medium form is required, which the feelings alone can understand, and which no sign can express. It is sufficient for the first quaver to be a little longer than the second and that the small interval which separates them should be almost insensible.

EXAMPLE.

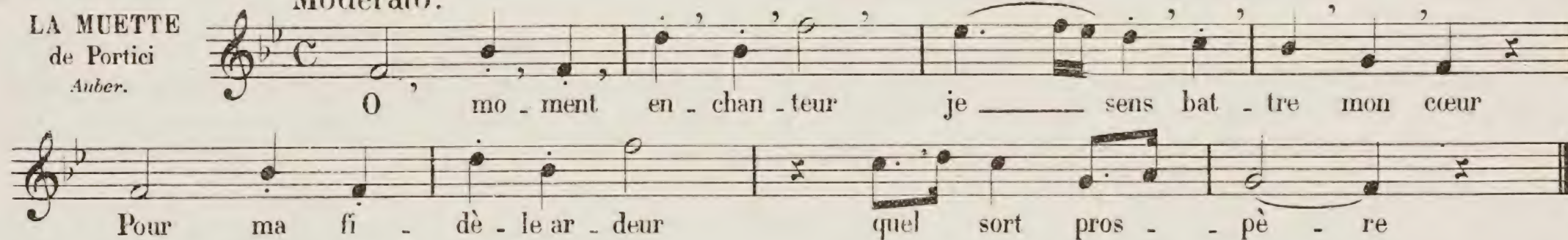
PRÉ AUX CLERS
Herold.



Another Example of Syllabation between notes of equal value.

LA MUETTE
de Portici
Auber.

Moderato.



THE PROSODY OF THE BOW.

Prosody in literature is the art of pronouncing each word with its proper accent and quantity. It is this value given to long and short syllables which constitutes the harmony of speech.

According to this principle, the prosody of the bow consists in the action of drawing or pushing it to the desired places, so as to impress upon the playing its proper accent.

The strokes of the bow are not always clearly indicated in musical compositions, and this troubles the performer who wishes to give to his pronunciation the accent suited to the words.

To obviate this fault of indication the violinist ought as much as possible, 1st To follow in his strokes the syllabation of the words written (or supposed to be so); 2^d To mark all the long syllables by a down, and the short by an up bow; 3^d To change the stroke when the syllables are too near each other, and to indicate them by the same stroke with an almost imperceptible separation.

In order to learn the prosody of the bow in a certain manner the pupil should execute much dramatic music,

Dans la musique très douce, les auteurs ne marquent pas toujours les longues et les brèves, de peur que le chant ne prenne une expression trop rythmée. Ils laissent dans ce cas aux chanteurs le soin de le syllaber avec cette délicatesse infinie qui doit en faire le charme. Ainsi par exemple, si l'on disait avec une égalité absolue les deux croches qui commencent chaque mesure de la romance suivante, cette diction serait plate et decolorée. Cependant, si l'auteur avait écrit ces deux notes en notes pointées, ce chant suave aurait une couleur trop saccadée, peu en rapport avec le sentiment qu'il exprime. C'est ici qu'il faut un terme moyen que le sentiment seul peut comprendre; mais qu'aucun signe ne peut exprimer. Il suffit que la première croche soit un peu plus longue que la seconde et que le petit intervalle qui les sépare soit presque insensible.

EXAMPLE.

Autre exemple de syllabation entre des notes d'égale valeur.

DE LA PROSODIE DE L'ARCHET.

La prosodie, en littérature, est l'art de prononcer chaque mot avec son accent et sa quantité. C'est cette valeur donnée aux syllabes longues et brèves, qui constitue l'harmonie de la parole.

D'après ce principe, la prosodie de l'archet consiste dans l'action du *tirer* et du *pousser* aux endroits voulus pour imprimer au jeu l'accent qui lui est propre.

Les coups d'archet ne sont pas toujours indiqués d'une manière irréprochable dans les compositions musicales, ce qui gêne l'exécutant qui veut donner à sa prononciation l'accent conforme à la parole.

Pour obvier à ce défaut d'indication, le violoniste devra autant que possible : 1^o Suivre dans ses coups d'archet la syllabe des mots écrits ou *supposés l'être*, 2^o Marquer toutes les syllabes longues par le *tirer*, et les brèves par le *pousser*, 3. Changer le coup d'archet avec les syllabes, lorsqu'elles sont trop rapprochées, les indiquer dans un même coup d'archet par une séparation presque insensible.

Pour apprendre d'une manière certaine la *prosodie de l'archet*, l'élève devra exécuter beaucoup de musique dramatique, car dans ce genre d'ouvrages la mélodie et les

for in such music the melody and the words being carefully accented, the violinist guided by them will strengthen himself by easy labour, and thanks to this intelligent practice, he will know how to accent instrumental melody, which is deprived of the help of poetry, he will possess the prosody of the bow.

In order to define what we mean by „The Prosody of the Bow“ we will in a few examples present a portion of a phrase written without words and by that make the pupil understand what is meant by „words written, or supposed to be written.“ If the performer limit himself to the making as many strokes of the bow as there are notes, the piece will be wanting in colour, and will produce the effect of musical verbosity. In like manner if he execute all the notes given with one stroke of the bow, it will only be a sort of vocal exercise in which Ah! replaces every word which would give it sense and meaning.

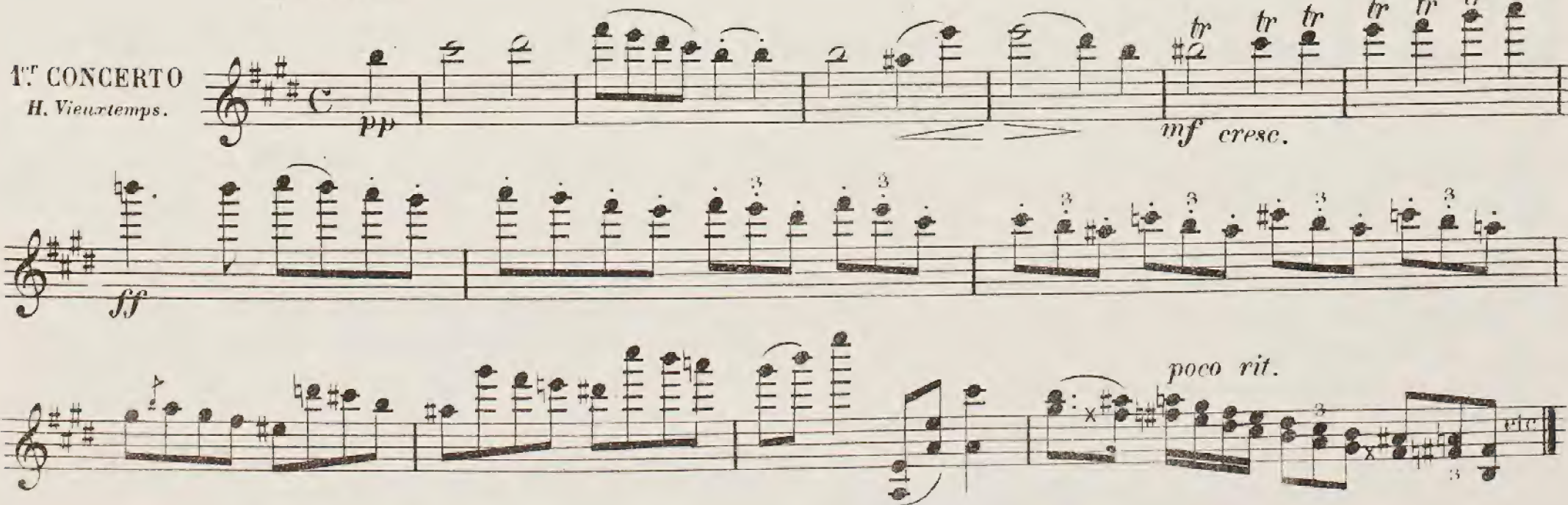
EXAMPLES.

Andantino.



In truth, these means are employed in the mechanical study of the violin to exercise the pupil in all the combinations of the bow, and also in certain orchestral effects. Separate notes with extended strokes of the bow may likewise have a good effect in the last part of a concerto, when the violin striving with the orchestra for mastery, forgets prosody in favour of the highest and most enthusiastic expression.

EXAMPLE.



paroles étant prosodiées avec soin, le violoniste, guidé par elles se fortifiera par un travail facile, et grâce à cette pratique intelligente, il saura prosodier la mélodie instrumentale, qui est privée du secours de la poésie; il possèdera la prosodie de l'archet.

Pour définir ce que nous entendons par *prosodie de l'archet*, nous allons, dans quelques exemples, présenter un membre de phrase écrit sans paroles, et faire comprendre par là ce que nous voulons dire par *mots écrits ou supposés l'être*. Si l'exécutant se borne à faire autant de coups d'archet que de notes, le morceau sera incolore et produira l'effet d'un verbiage musical. De même, s'il exécute toutes les notes écrites dans un coup d'archet, ce ne sera qu'une sorte de vocalise ou les Ah! remplacent les mots, qui donneraient un sens à la phrase mélodique.

EXAMPLES.

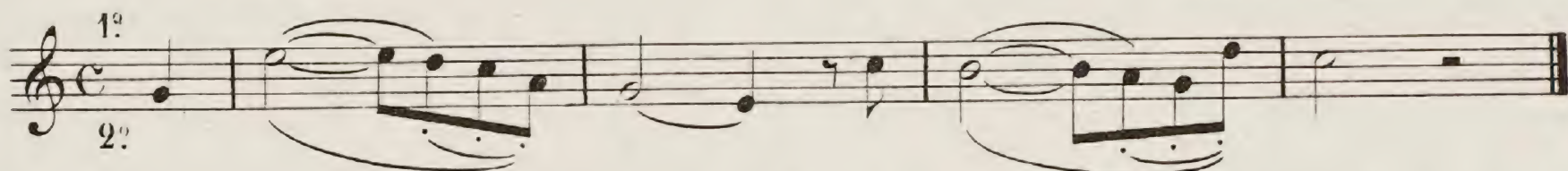
A la vérité, ces moyens s'emploient dans les études mécaniques du violon, pour exercer l'élève à toutes les combinaisons de l'archet; ou bien encore dans certains effets d'orchestre. Les notes séparées en coups d'archet étendus peuvent être encore d'un bon effet dans la dernière période d'un chant de concerto, ou le violon, luttant de force avec l'orchestre, oublie la prosodie en faveur de l'expression la plus élevée et la plus enthousiaste.

EXAMPLE.

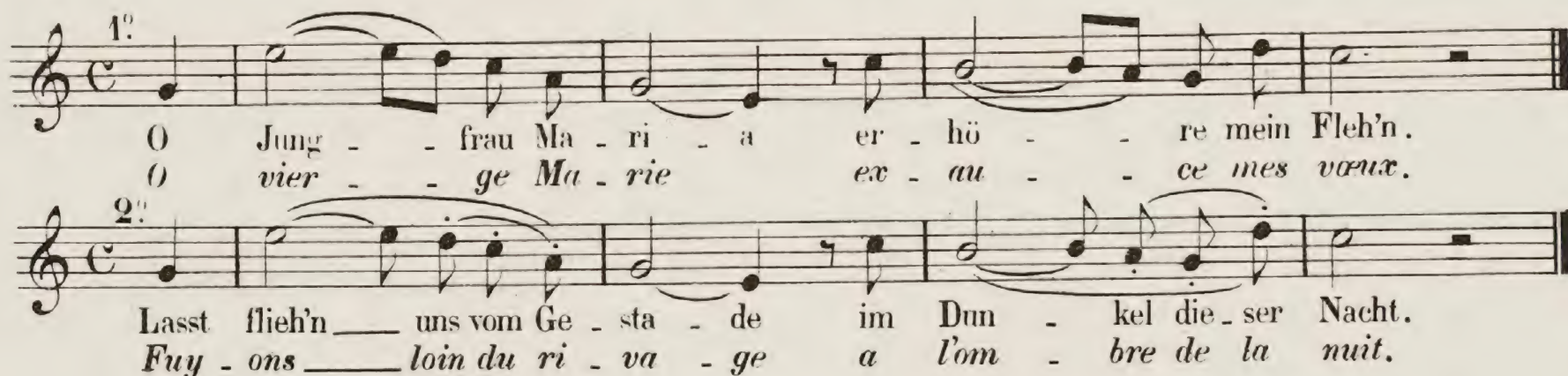
But this effect, peculiar to the genius of the violin, of which the author has often made a happy use, has nothing in common with the prosody of the melody, which is a question of style in delivering music.

When the question is, how to distribute the strokes of the bow in such a manner as to make the melody speak, whether as it is written, or where the indications have been neglected, or in repeating from memory the music of the song, we must of necessity follow the variety of inflexions in the real or fictitious speech which the laws of melody impose upon us.

EXAMPLE.

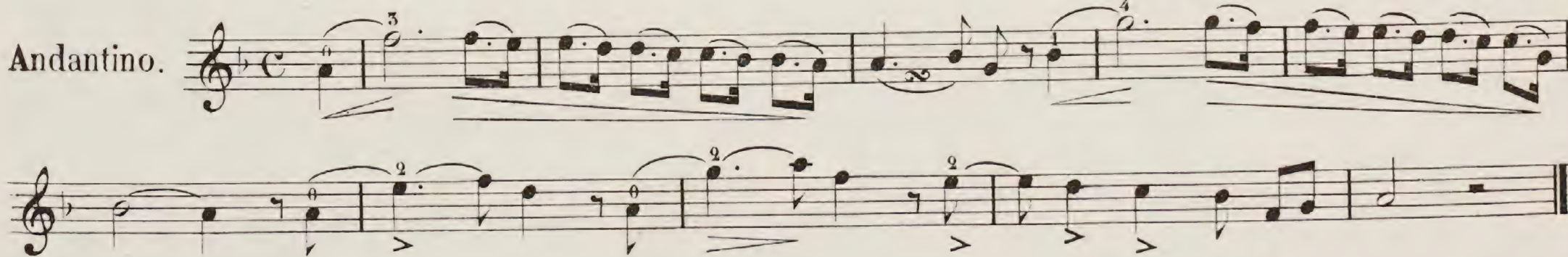


Both of these phrasings are equally good, because they suit the fictitious words which this melodious phrase will admit of, and which we may suppose to be as follows.



In regular prosody the note made in ascending is generally detached from that which marks the strong time of the bar as much by the stroke of the bow as by the words: but there are many exceptions to this rule. Thus, when at the commencement of the phrase we wish to give a forcible or an exclamatory accent, the weak time joined to the strong by the same stroke of the bow may produce the desired effect.

EXAMPLE.



But this quite exceptional prosody condemns the abuse which might be made of it in all melody of a simple and natural character, where all forced expression would be quite a mistake. For the rest the article which follows upon the portamento will offer by its examples the complement of all that remains to be said about prosody.

Mais cet effet particulier au génie du violon, dont l'auteur a souvent fait un heureux emploi, n'a rien de commun avec la prosodie du chant, qui est une question de style dans la musique parlante.

Lorsqu'il s'agit de distribuer les coups d'archet de façon à faire parler la mélodie, soit dans sa propre composition, soit à la lecture ou les indications sont souvent négligées, soit en répétant de mémoire la musique de chant, il faut, de toute nécessité, suivre la variété des inflexions de la parole réelle ou fictive que nous imposent les lois de la mélodie.

EXAMPLE.

Ces deux prosodies d'archet sont également bonnes, parce qu'elles sont conformes à la parole fictive que comporte cette phrase mélodique et que l'on peut supposer ainsi:

Dans la *prosodie régulière*, la note qui se fait en levant est généralement détachée de celle qui marque le temps fort de la mesure, tant par le coup d'archet que par la parole; mais il y a de nombreuses exceptions à opposer à cette règle. Ainsi lorsque l'on veut donner au commencement de la phrase un accent d'élan ou d'exclamation, le temps faible, lié au temps fort par le même coup d'archet peut produire le meilleur effet.

EXAMPLE.

Mais cette prosodie toute exceptionnelle condamne l'abus qu'on en pourrait faire dans toute mélodie d'un caractère simple et naturelle, où toute expression forcée serait un contre sens. Au surplus, l'article qui suit sur le *port de voix* offrira, par ses exemples, le complément de tout ce qui nous reste à dire sur la prosodie.

THE PORTAMENTO.

We call by the name Portamento that drawing-out of the sound which fills the interval between two notes bound by the same syllable or the same stroke of the bow, whether it be in ascending or descending. The place of the portamento is thus always recognised in the phrase of melody.

Portamento, properly employed has an excellent effect, and gives to execution union, sweetness, and suavity; but its danger is in the immoderate use which is often made of it.

It is, with this element of expression as with those which have already been under our notice, it should always be in accord with the spirit of the music.

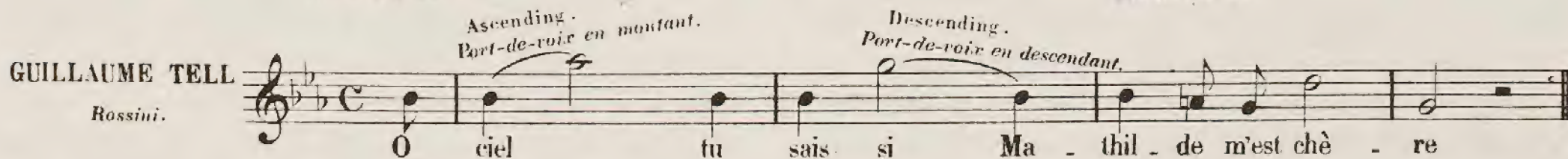
It is especially suitable to dramatic music, but it destroys all the grave and majestic simplicity of sacred music. Employed in the candid, naive, pastoral style it often has a foolish effect. Lavished in the graceful style it renders it insipid, and destroys the naturalness which makes its beauty. It is much better when speaking the language of misery or sorrow, but even then it must be used with moderation. But in passion, in despair, the portamento may be more frequent, more plaintive: but always agreeing with the character of the prosody.

The inconvenience of portamento is not only in the successive and contradictory employment of it, but also in the manner of its rendering: in its duration we must observe a certain degree of speed which must necessarily be in direct accord with the style of the music, and the place it occupies in the music-phrase.

This glissando executed too slowly (and that is the general fault) degenerates into a wretched caterwauling which completely destroys the charm of the melody.

The best, and the most usual way of employing the portamento is, as we have said above, to place it between two notes joined by the same syllable in vocal music, or by the same stroke of the bow in music for the violin.

EXAMPLE.



When it is necessary to the expression, the portamento may be made between two distant notes even when separated by two syllables if the first of these

DU PORT-DE-VOIX.

On appelle *Port-de-voix* une trainée de son qui remplit l'intervalle entre deux notes liées par la même syllabe ou le même coup d'archet, soit en montant, soit en descendant. La place du port de voix est donc toujours assignée dans la phrase du chant.

Le port de voix employé à propos est du meilleur effet: c'est lui qui donne à l'exécution de la liaison, du moelleux, de la suavité; mais son écueil est dans l'abus immodéré que souvent on en fait.

Il en est de cet élément d'expression comme de tous ceux que nous avons déjà signalés, c'est-à-dire qu'il doit être toujours en rapport avec l'esprit de la musique.

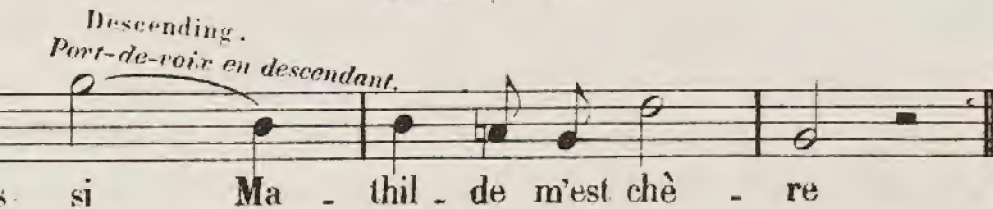
Le port de voix convient surtout au langage dramatique; mais il détruit toute la simplicité grave et majestueuse de la musique sacrée. Employé dans le style candide, naïf, pastoral, il prend souvent une expression niaise. Prodigé dans le style gracieux, il en affadit la saveur et détruit la naturel qui en fait la beauté. Il est beaucoup mieux placé dans le langage triste et douloureux; encore faut-il en user avec sobriété. Mais dans la passion, dans le désespoir, le port de voix peut être plus fréquent, plus plaintif, en s'en rapportant toutefois au caractère de la prosodie.

L'inconvénient du port de voix n'est pas seulement dans l'emploi successif et contradictoire que l'on peut en faire; mais encore dans la manière de le rendre: il y a, dans la durée de ce son porté, un certain degré de vitesse à observer, qui doit nécessairement être en rapport direct avec le genre de musique et la place qu'il occupe dans la phrase musicale.

Cette glissade exécutée trop lentement (et c'est là le défaut général), dégénère en un miaulement abusif qui détruit complètement la charme de la mélodie.

La manière la plus générale et la meilleure d'employer le port de voix est, ainsi que nous venons de le dire plus haut, de le placer entre deux notes liées par une même syllabe, dans la musique de chant, ou par le même coup d'archet dans la musique de violon.

EXEMPLE.

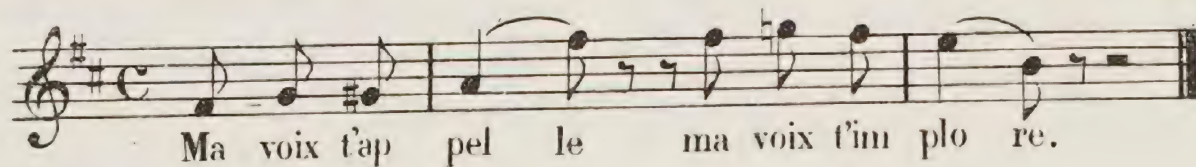


Lorsque l'expression le commande, le *Port de voix* peut se faire aussi entre deux notes distantes bien que séparées par deux syllabes, lorsque ces deux notes forment une Ap.

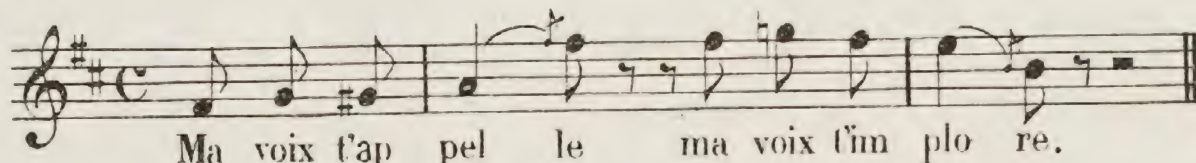
two notes is in reality an *appoggiatura*. In this case the portamento begins on the first syllable and carries the sound of the long note to a little additional note in front of the short one.

EXAMPLE.

The song being written in this manner.



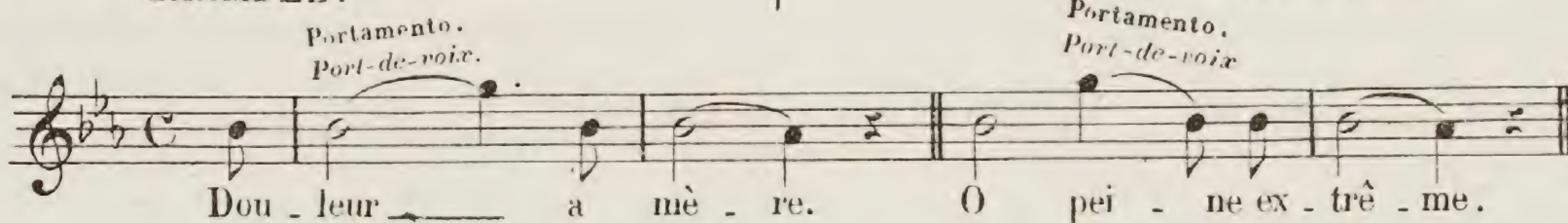
is interpreted as follows:



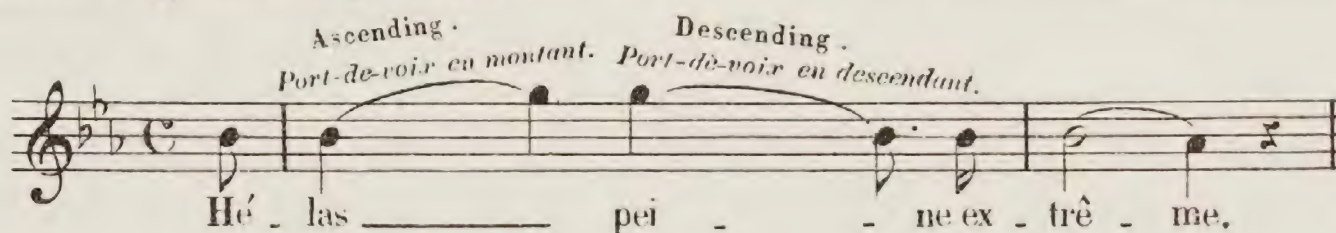
(See Example 2. page 240.)

In a piece requiring severe expression of an elevated character, the great purity of the style is opposed to placing two portamenti in succession, above all in ascending and descending. For example, when we leave a particular note to reach a higher one, and then return to the point of departure, we must abstain from making the portamento in descending if we have made it in ascending; but if the expression demand that it be made in downward movement we must guard against using it also in ascending for fear of falling into an objectionable affectation.

EXAMPLE.



Abuse of the portamento. Affected expression.



But a danger even greater is that of thinking that the fingering of the passage of which the portamento is the effect should be arbitrary. The portamento resulting from the displacement of the left hand, is itself subject to the laws of prosody. It is certain that two notes unseasonably joined by the stroke of the bow, as well as by the change of position, occasion a portamento that is useless, and for that reason affected.

poggiatura. Dans ce cas, le port de voix se fait sur la première syllabe, en portant le son de la note longue à une petite note additionnelle anticipée sur la brève.

EXEMPLE.

Le chant étant écrit de cette manière:

doit s'interpréter ainsi:

(Voyez l'exemple N° 2 page 240).

Dans un morceau d'une expression sévère, d'un caractère élevé, la grande pureté du style s'oppose à ce que l'on place deux ports de voix successifs, surtout ascendant et descendant. Par exemple, lorsque l'on part d'une note quelconque pour en atteindre une plus élevée et redescendre ensuite à son point de départ, on s'abstiendra de faire le port de voix en descendant si on l'a fait en montant, mais si l'expression veut qu'on le fasse en descendant, il faut se garder de le faire aussi en montant, sous peine de tomber dans une affectation condamnable.

EXEMPLE.

Abus du port-de-voix. Expression affectée.

Mais un danger plus grand encore est celui de penser que le doigté de l'expression, qui est le moyen dont le port de voix est l'effet, soit arbitraire. Ce port de voix, résultant du déplacement de la main gauche, est lui-même soumis aux lois de la Prosodie. Il est certain que deux notes liées mal à propos par le coup d'archet, en même temps que par un changement de position, occasionne un port de voix inutile et par cela même affecté. Le port de

The portamento and the prosody are two elements most intimately joined. It is only a false prosody which allows the prodigality of the portamento; therefore all melody in which the prosody is good renders the abuse of the portamento impossible.

The examples which we give in support of these observations will leave no doubt in the mind of the pupil as to the opportune employment of the portamento: we will for clearness sake place opposite to each other the same phrase of melody having a correct prosody and an incorrect one.

**EXPLANATORY SIGNS
EMPLOYED IN THE FOLLOWING
PAGES FOR THE VARIOUS
PORTAMENTI.**

Lively: —

Employed among notes drawn with grace or pushed with energy.



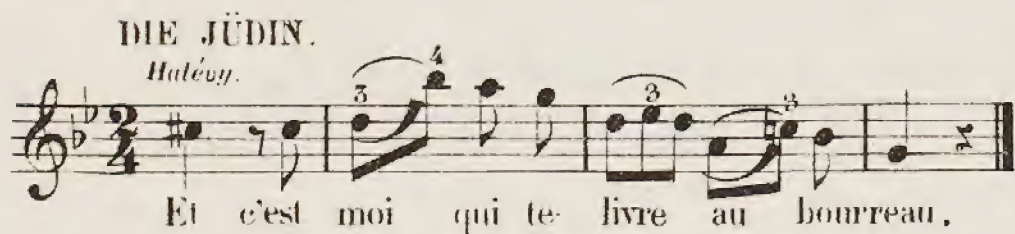
Sweet: —

Employed in pathetic expression.



Drawn-out: —

Plaintive or sorrowful expression.



voir et la Prosodie sont les deux éléments les plus intimement liés. Ce n'est qu'une fausse Prosodie qui amène la prodigalité des ports de voix; aussi toute mélodie bien prosodiée rend l'abus du port de voix impossible.

Les exemples que nous donnons, à l'appui de ces observations, ne laisseront aucun doute dans l'esprit des élèves sur l'emploi opportun du port de voix: nous plaçons pour cela, en regard la même phrase de chant prosodiée d'une façon correcte, et d'une façon vicieuse.

**SIGNES EXPLICATIFS
EMPLOYÉS DANS LES PAGES
SUIVANTES POUR LES DIVERS
PORTS - DE - VOIX**

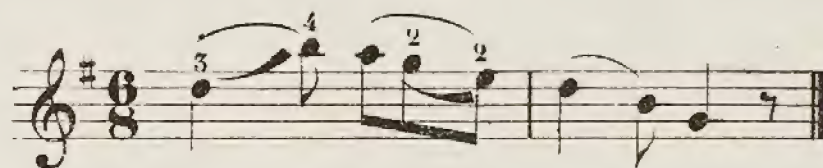
Port-de-voix vif: —

Employé dans les notes jetées avec grâce ou lancées avec énergie.



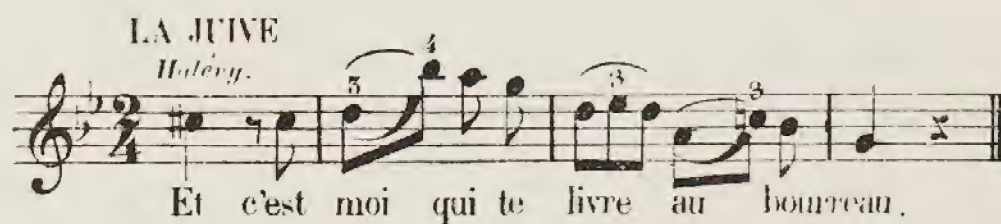
Port-de-voix doux: —

Employé dans les expressions affectueuses.



Port-de-voix trainé: —

Expression plaintive ou douloureuse.



*Of noble, majestic, simple, candid character.
Good prosody of the bow; quietness in changing the
position: portamento rare, or almost imperceptible.*

Caractères noble, majestueux, simple, candide. Bonne pro-
sodie d'archet, sobriété dans les changements de position, ports
de voix rares ou presque insensibles.

Royal
Academy
of Music
Library

Maestoso.
CRÉATION
Haydn.
Bril - lant de grâce et de beau-té con - tem-plant d'un œil en - chan - té etc.

Andantino.
JOSEPH
Mehul.
Champs pa - ter - nels Hé - bron dou - ce va - lé - e etc.

Maestoso.
Fragment de la Prière de
MOÏSE
Rossini
Pie - ta de fi - gli tuo - i del po - pol tuo pie - ta etc.

Andantino.
ROBIN DE BOIS
Weber.
Ma pri - è - re prends des ai - les vers les sphè-res é - ter-nel - les etc.

Andantino.
JOSEPH
Mehul.
Ah! lorsque la mort trop cru - el - le en - le - va son fils bien - ai - mé etc.

Allegro maestoso.
CONCERTO L.D.
Viotti.
Musical notation for Concerto L.D. by Viotti.

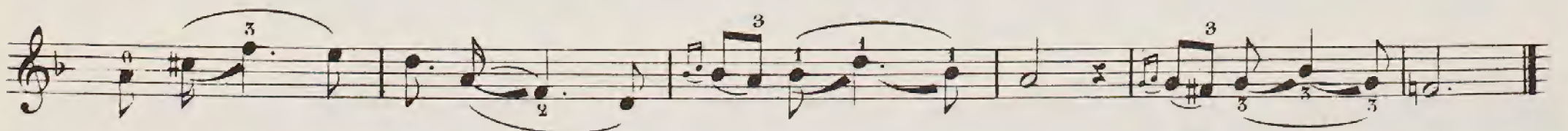
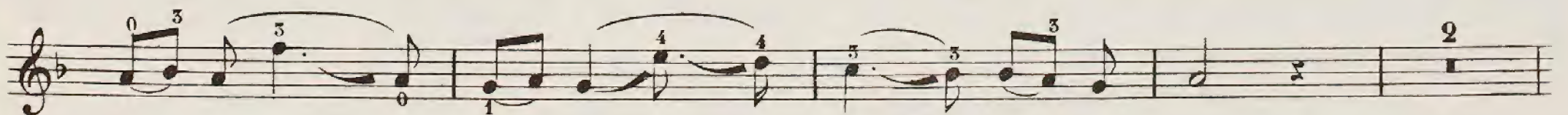
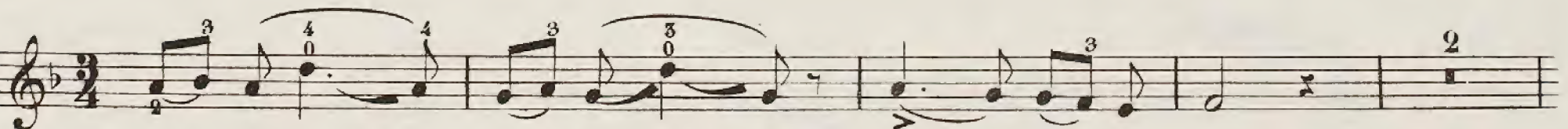
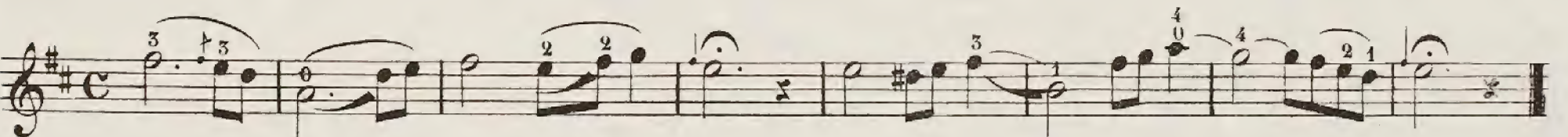
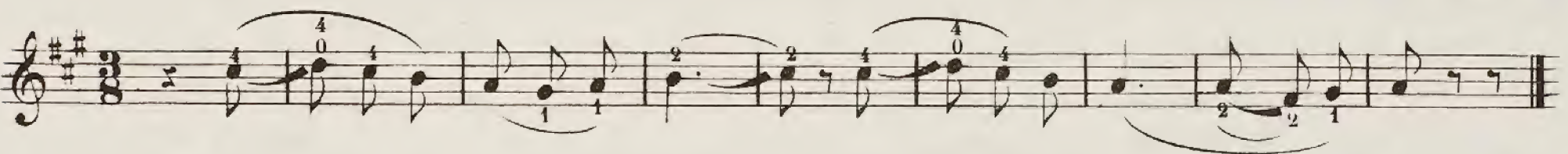
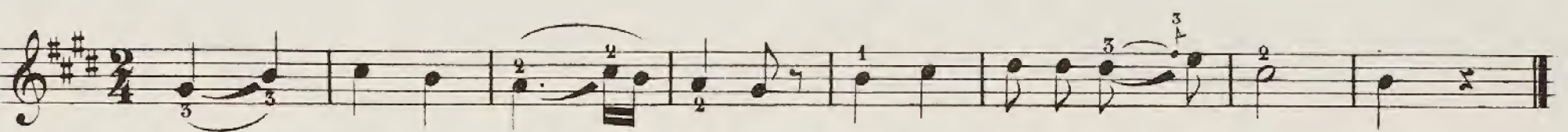
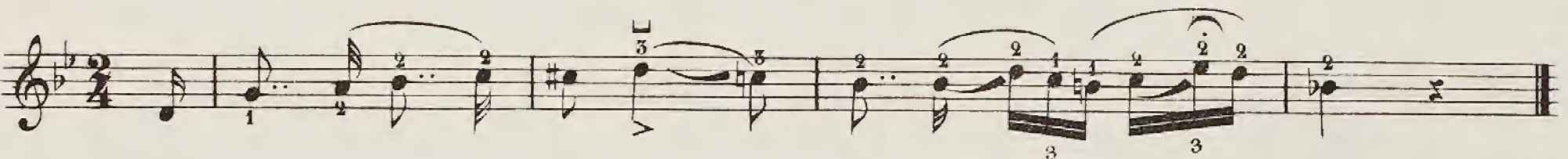
Andantino.
SÉRÉNADE
Schubert.
De ma voix les chants dans l'om-bre mon - tent jusqu'à toi

Mon a - mour sous le bois som - bre viens des - cend vers moi.

Les grands ar - bres dans le vi - de font leur bruit sur nous, font leur bruit sur nous. etc.

Wrong prosody, useless changes of position, abuse of the portamento, mistakes in the musical sense.

Prosodie vicieuse, changements inutiles de position, abus du port-de-voix, contre-sens musical.



After the examples we have just given, taken from melodies whose severe style is least suited to lengthened sound, we class below in graduated order the various kinds of melody in which the portamento is not only allowable, but indispensable if we would render all the tender, plaintive, and sorrowful expressions of the sentiments of the soul.

Après les exemples que nous venons d'exposer, pris dans des mélodies dont le style sévère comporte le moins les trainées de sons, nous classons ici, dans un ordre gradué, les divers genres de chant dans lesquels le *Port-de-voix* est non seulement permis, mais indispensable pour rendre toutes les expressions affectueuses, plaintives ou douloureuses des sentiments de l'âme.

Light and rapid. * *Port-de-voix vif et léger.*

Allegretto.

HUGUENOTS
Meyerbeer.

Ah! si j'étais coquet - te Dieu pa - reil - le con - qué - te etc
Oui se - rait bien - tôt fai - te mais non non non non et je dois

Tender. * *Expression affectueuse.*

Larghetto.

PURITANI
Bellini.

A te o ca - ra a - mor ta - lo - ra a - mor ta - lo - ra mi gui - do fur - tivo e in pian - to or mi gui - da a te d'ac - can - to a te d'ac - can - to tra la gio - ia tra la gioia e l'e - sul - tar tra la gio - ia l'e - sul - tar.

Plaintive. * *Expression plaintive.*

Andantino.

PROPHÈTE
Meyerbeer.

Don - nez, don - nez pour u - ne pau - vre â - me ou - vrez lui le pa - ra - dis le pa - ra - dis etc

Sorrowful. * *Expression douloureuse.*

Andante.

HUGUENOTS
Meyerbeer.

Le dan - ger pres - se et le temps vo - le Lais - sez - moi lais - sez - moi lais - sez - moi par - tir

Heart-Rending. * *Accent déchirant.*

Andantino.

LA JUIVE
Halévy.

J'a - vais à ton bon - heur vou - é ma vie en - tiè - re et c'est moi qui te livre au bour - reau, et c'est moi qui te li - vre au bour - reau.

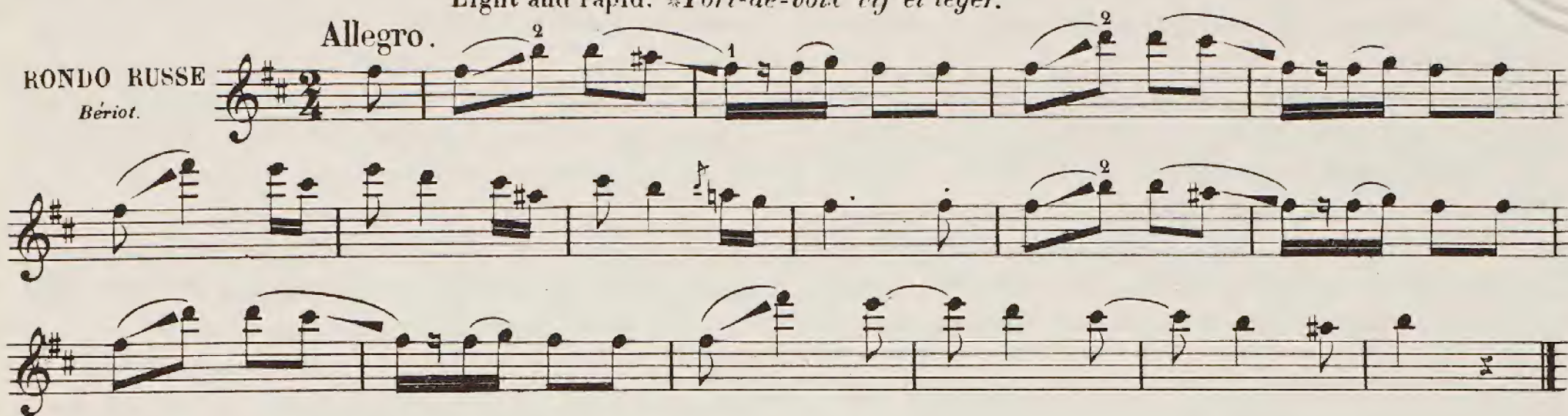
Examples of violin music corresponding with those
on the preceding page.

Exemples de musique de Violon, correspondant à ceux de
la page précédente.

Light and rapid. *Port-de-voix vif et léger.

RONDO RUSSE
Bériot.

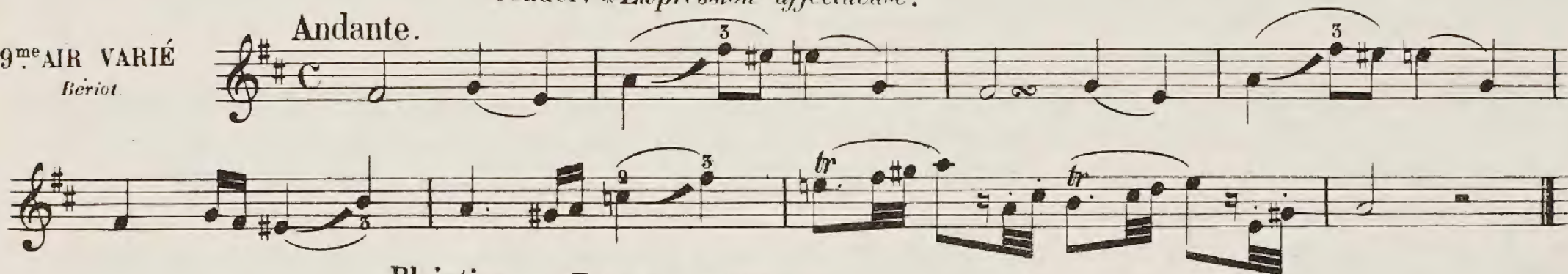
Allegro.



Tender. *Expression affectueuse.

9^{me} AIR VARIÉ
Bériot

Andante.



Plaintive. *Expression plaintive.

7^{me} CONCERTO
Bériot.

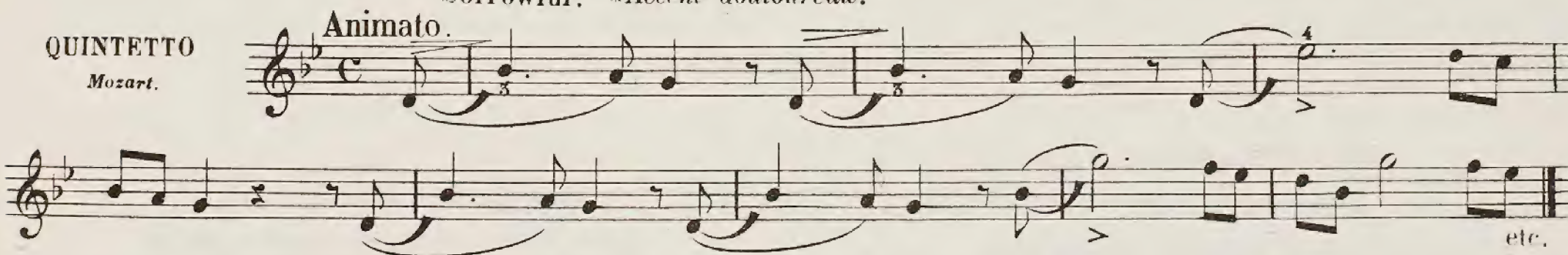
Adagio.



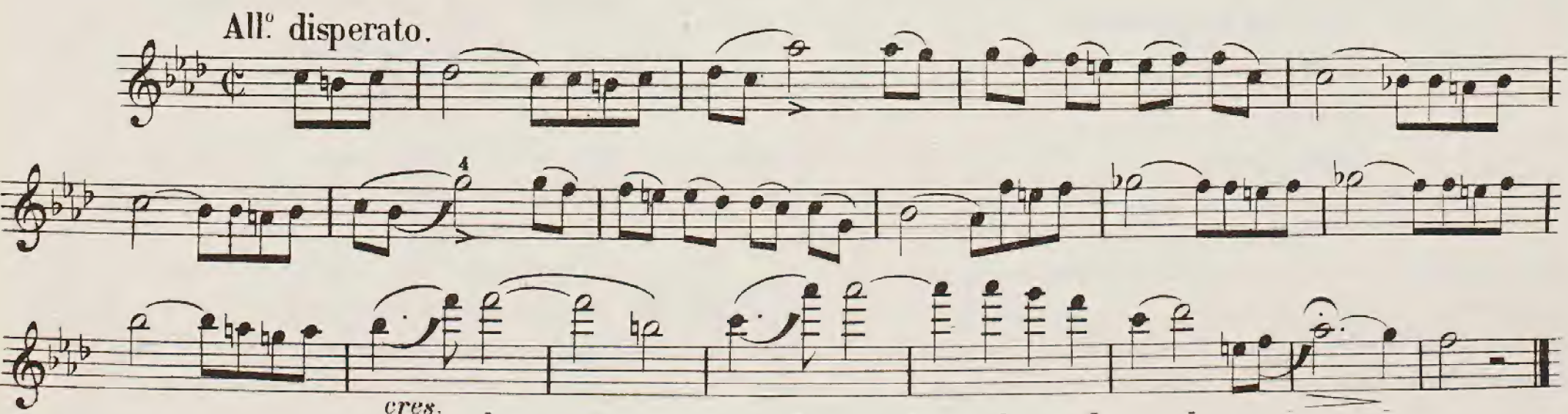
Sorrowful. *Accent douloureux.

QUINTETTO
Mozart.

Animato.



All^o disperato.



VIBRATED SOUNDS.

By vibrated sounds is meant a certain undulation or trembling of the sustained notes which, in singing, indicates the emotion of the soul transmitted by the voice.

Vibrated sound is an accomplishment with the artist who knows how to use it with effect, and to abstain from it when that is necessary: but it becomes a fault when too frequently employed.

This habit, involuntarily acquired, degenerates into a bad shake or nervous trembling which cannot afterwards be overcome and which produces a fatiguing monotony.

The voice of the singer, like the fine quality of tone in the violinist, is impaired by this great fault. The evil is the more dangerous from the fact that it is increased by the natural emotion which takes possession of the performer when he appears in public.

In artistic execution there is true emotion only when the artist gives himself up to it: but when he cannot direct it, it always exceeds the limits of truth.

Whether it be singer or violinist, with the artist who is governed by this desire to produce an effect, vibrated sound is nothing but a convulsive movement which destroys strict intonation, and thus becomes a ridiculous exaggeration. We must, then, only employ vibrated sounds when the dramatic action compels them: but the artist should not seek to acquire this dangerous quality, which he must only use with the greatest moderation.

Nearly all violinists who make a too frequent use of the portamento abuse also the vibrated sounds: the one fault inevitably involves the other. The affectation shown in the use of these elements renders the playing of the artist mannered and exaggerated, for it gives to the piece in hand more expression than is consonant with truth.

SIGNS EXPLANATORY OF VIBRATED SOUNDS USED IN THE THREE DEGREES OF EXPRESSION.

Soft ~~~~
Medium ~~~~
Loud ~~~~

In order to show precisely the employment of vibrated sounds we give here some examples opposite in character.

The first three belong to tranquil and serene music, requiring calmness in the emission of the sound.

DES SONS VIBRÉS.

On étend par *Sons vibrés* une certaine ondulation ou frémissement des notes tenues qui, dans le chant, indique l'émotion de l'âme transmise par la voix.

Le *Son vibré* est une qualité chez l'artiste qui sait en ménager les effets et s'en abstenir à propos, mais il devient un défaut quand on en fait un usage trop fréquent.

Cette habitude, *involontairement acquise*, dégénère en un chevrottement ou tremblement nerveux qu'on ne peut plus maîtriser, ce qui produit une monotonie fatigante.

La voix du chanteur comme la belle qualité de son du violoniste, s'altèrent par ce défaut capital. Ce mal est d'autant plus dangereux qu'il est encore augmenté par l'émotion naturelle qui s'empare de l'exécutant lorsqu'il paraît en public.

Dans l'art de l'exécution, il n'y a de bonne émotion que celle que l'artiste se donne, mais lorsqu'il ne peut la diriger, elle l'emporte toujours au-delà des limites du vrai.

Qu'il soit chanteur ou violoniste, chez l'artiste dominé par cette fièvre de produire de l'effet, le *son vibré* n'est plus qu'un mouvement convulsif qui dénature la justesse d'intonation, et le fait tomber ainsi dans une exagération ridicule. Il ne faut donc employer les sons vibrés que lorsque l'action dramatique l'exige; mais l'artiste ne doit pas s'attacher à acquérir cette dangereuse qualité, dont il ne doit user qu'avec la plus grande sobriété.

Presque tous les violinistes qui font un usage trop fréquent des *Ports de voix* abusent des *sons vibrés*; l'un de ces défauts entraîne inévitablement l'autre. L'affectation qu'on apporte dans l'emploi de ces éléments rend le jeu de l'artiste maniéré, exagéré, car il donne au morceau plus d'expression que la vérité ne le comporte.

SIGNES EXPLICATIFS DES SONS VIBRÉS EMPLOYÉS DANS LES TROIS DEGRÉS D'EXPRESSION.

Expression douce ~~~~
Expression moyenne ~~~~
Expression forte ~~~~

Pour préciser l'emploi des sons vibrés, nous présentons ici des exemples de caractères opposés.

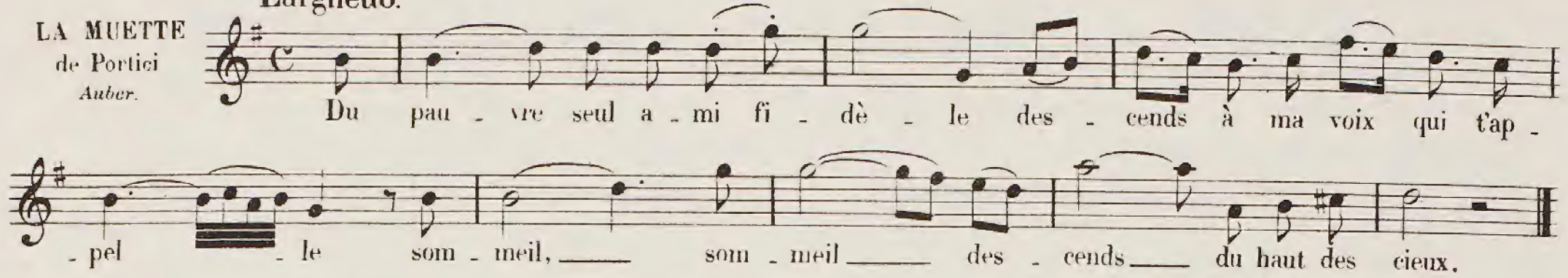
Les trois premiers appartenant à la musique sereine, tranquille, commandent le calme dans l'émission du son.

The last two on the contrary, imbued with passionate and dramatic feeling, permit the trembling emotion of the voice which always accompanies the agitation of the soul.

Les deux derniers au contraire empreints d'une couleur passionnée, dramatique, permettent l'émotion vibrante de la voix qui accompagne toujours l'agitation de l'âme.

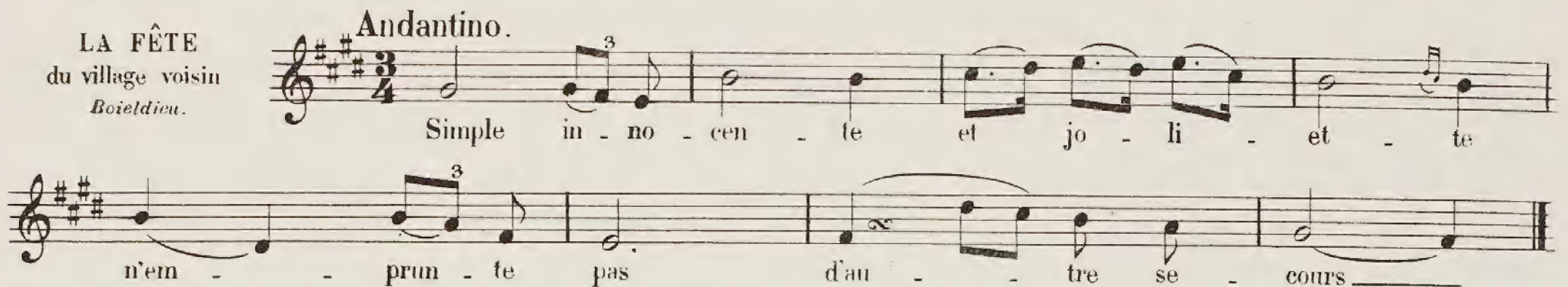
Larghetto.

LA MUETTE
de Portici
Auber.



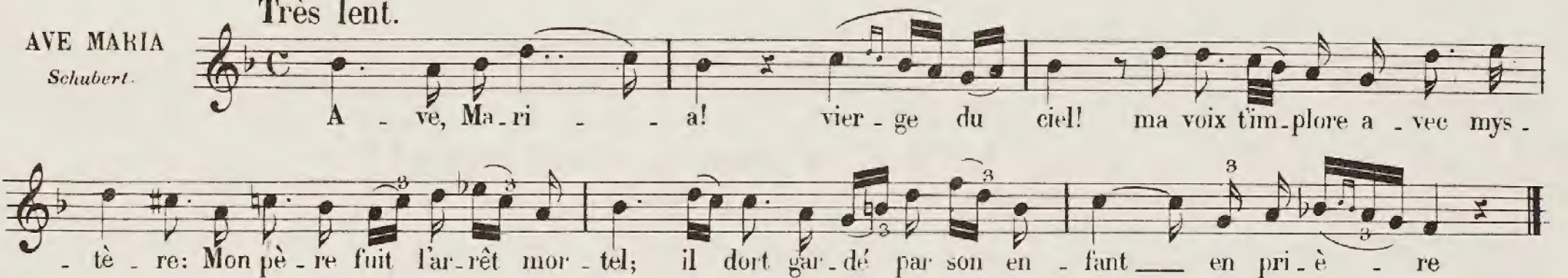
Andantino.

LA FÊTE
du village voisin
Boieldieu.



Très lent.

AVE MARIA
Schubert.



Adagio.

GUILLAUME TELL
Rossini.



All^o agitato.

OTHELLO
Rossini.



MELODY

corresponding with the examples upon the preceding page.

Character grave and sweet. Liquid emission of sound.

MÉLODIE

correspondant aux exemples de la page précédente.

Caractere grave et doux. Émission limpide du son.

Largo. $\text{♩} = 65.$ 4^e Corde

Andantino.
GULNARE.

MELODY.

Sombre and dramatic colouring. Necessary employment of vibrated sounds and the portamento in the places indicated.

Andantino con molto espress. ♩ = 92.

VIOLON.

PIANO.

MELODIE.

Couleur sombre et dramatique. Emploi nécessaire des sons vibrés et des ports de voix aux endroits indiqués.

The musical score is written for Violon (Violin) and Piano. It consists of six systems of music. The Violon part is written in treble clef, and the Piano part is written in bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Andantino con molto espress.' with a quarter note equal to 92 beats per minute. The score includes various performance instructions such as 'dim.' (diminuendo), 'espress.' (espressivo), 'dolce.' (dolce), and 'morendo.' (morendo). The Piano part features a complex accompaniment with many chords and arpeggios. The Violon part features a melodic line with many vibrato marks and portamento indications. The score is numbered 21873 at the bottom.

EXPRESSION AND ACCENT.

Expression is a soft and gradual manifestation of sentiment.

Accent on the contrary, depends upon vivacity and is unexpected. Thus we call accented the note or passage articulated with sudden force.

Expression is the soul of music.

Accent is its wit: it is the sparkle of the genius of execution which can give life and colour to the most colourless of compositions.

It is manifested first in the manner of scanning the measure and syllabating the note; then by variety in the strokes of the bow and the originality of its prosody it lends piquancy to a commencement. In the seasonable use of the portamento and of vibrated sounds, or of a note delivered with vigour and grace, accent captivates the audience.

In short it is by turns sublime, tender, comic, sad, passionate, angry, impetuous: whilst expression is always the expansion of sentiment.

To graduate the intonation of a piece is to give it form: to accentuate it is to give it life.

It should be remarked that in our examples we have always sought to bring under view sacred music and dramatic music, as being the two kinds which include between them all the rest.

In this article we are going to show them again in a new form: but this time completing all the graduated steps which lead from a calm melody to a passionate one.

This progressive classification seems to us the most useful, the most rational, because it presents at one view all the lights and shades of the art, and all the elements of expression and accent from the simple to the complicated.

These examples have a double aim: besides the practical teaching, they offer also a progressive history of the art of music. Thus in following their classification we see the transformations to which progress has caused the musical art to submit.

The artist who will make himself thoroughly master of these different schools will know how to bend his talent to the most opposite styles, he will be able with equal facility (as says Boileau) to pass from grave to sweet tones, from pleasant to severe.



DE L'EXPRESSION ET DE L'ACCENT.

L'Expression est une manifestation douce et graduée du sentiment.

L'Accent au contraire tient de la vivacité et de l'imprévu. Ainsi on appelle note ou trait accentué le trait ou la note qu'on articule avec une force inattendue.

L'expression est l'âme de la musique.

L'accent en est l'esprit; c'est l'étincelle du génie d'exécution qui sait donner à la composition la plus pâle la vie et la couleur.

*Il se manifeste d'abord dans la manière de scander la mesure et de syllaber la note; ensuite par la variété du coup d'archet et par l'originalité de sa prosodie, il ajoute du piquant à un début. Dans l'emploi fait à propos du *Port de voix*, du *Son vibré* ou d'une note jetée avec grâce ou avec vigueur, l'accent captive l'auditoire.*

Enfin, il est tour à tour sublime, tendre, comique, douloureux, passionné, colère, impétueux; tandis que l'expression est toujours l'expansion du sentiment.

Nuancer un morceau, c'est lui donner la forme; l'accentuer, c'est lui donner la vie.

*On a dû remarquer dans nos exemples que nous nous sommes toujours appliqués à mettre en regard la musique *religieuse* et la musique *dramatique*, comme étant les deux caractères opposés qui résument entr'eux tous les autres.*

Dans cet article, nous allons les exposer encore sous une forme nouvelle; mais cette fois, en complétant tous les échelons gradués qui séparent la mélodie calme de la mélodie passionnée.

Cette classification progressive nous semble la plus utile; la plus rationnelle, parcequ'elle présente dans un coup d'œil toutes les nuances de l'art et tous les éléments d'expression et d'accent du simple au compliqué.

Ces exemples ont un double but: en dehors de leur enseignement pratique, ils offrent encore l'histoire progressive de la musique. Ainsi, en suivant leur classification on voit les transformations que le progrès a fait subir à l'art musical.

L'artiste, qui se pénétrera bien de ces différentes écoles, saura assouplir son talent aux genres les plus opposés, il pourra avec une égale facilité, comme dit Boileau, passer du grave au doux, du plaisant au sévère.

OLD MUSIC.**CHORAL BY GOUDIMEL.**

Calm and religious accent, held with full tone, simple expression.

VIOLON.

PIANO.

CHORAL BY LUTHER.

Majestic accent, the pronunciation of the bow more marked than in the preceding example.

CHORAL DE LUTHER.

Accent majestueux, prononciation d'archet plus marqué que dans l'exemple précédent.

VIOLON.

PIANO.

1^{re} fois. 2^e fois.

AIR BY COUPERIN.

Sweet and gentle accent, pronunciation of the bow almost imperceptible.

AIR DE COUPERIN.

Accent doux et tranquille, prononciation d'archet presque qu'insensible.

VIOLON. PIANO.

The first system of the musical score for 'Air by Couperin'. It features a Violon (Violin) part in the upper staff and a Piano accompaniment in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The Violon part begins with a series of eighth notes, while the Piano part provides a steady accompaniment of eighth notes.

The second system of the musical score. The Violon part continues with eighth notes and includes a dynamic marking of *p* (piano) towards the end of the system. The Piano accompaniment remains consistent with eighth notes.

The third system of the musical score. The Violon part features a dynamic marking of *f* (forte) and includes a fermata. The Piano accompaniment continues with eighth notes.

MELODY FOR TWO VIOLINS.

Grave character, melancholy accent, shading more pronounced than in the three preceding examples.

MÉLODIE POUR DEUX VIOLONS

Caractère grave, accent mélancolique, nuances plus prononcées que dans les trois exemples qui précèdent.

VIOLON I. VIOLON II.

Largo.

pp sostenuto.

pp

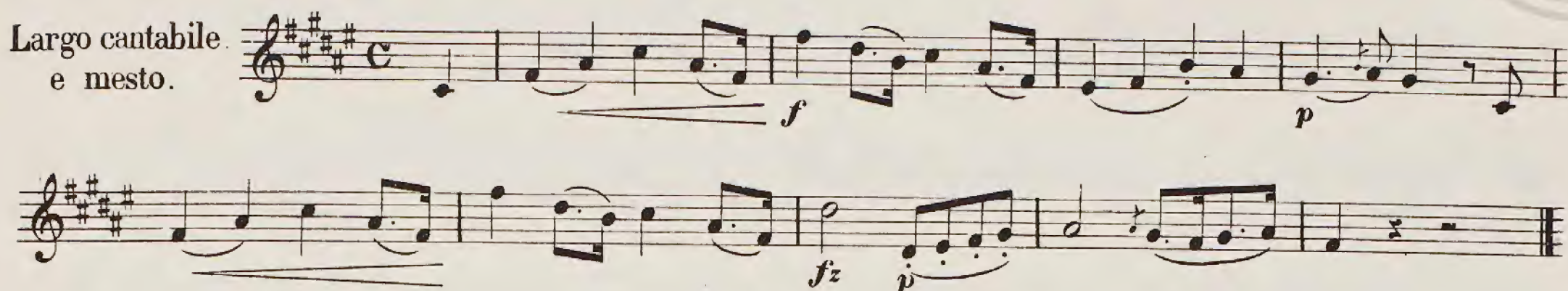
The first system of the musical score for 'Mélodie pour deux Violons'. It is marked 'Largo' and begins with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and the instruction 'sostenuto'. The Violon I part starts with a half note, while Violon II begins with a half rest.

The second system of the musical score. Both Violon I and Violon II parts feature dynamic markings of *cres.* (crescendo) and *f* (forte). The Violon I part also includes a *pp* (pianissimo) marking.

The third system of the musical score. Both Violon I and Violon II parts feature dynamic markings of *dim.* (diminuendo). The Violon I part includes a *pp* (pianissimo) marking.

79th QUARTET BY HAYDN.*Religious accent: the calmness and serenity of prayer.*

79. QUATUOR d'HAYDN.

*Accent religieux. Calme et sérénité de la prière.**Largo cantabile.
e mesto.*

RANZ DES VACHES.

Pastoral accent, effect of echo, sounds prolonged, and diminishing on the long notes to the full extent of the bow.

RANZ DES VACHES

*Accent pastoral, effet d'écho, sons filés en diminuant sur les points d'orgue dans toute l'étendue de l'archet.**Andante.*

AIR OF THE MOUNTAINER - de BÉRIOT.

Pastoral accent, sounds sustained with spirit, but without portamento.

AIR MONTAGNARD - de BÉRIOT.

*Accent pastoral, sons soutenus avec âme, mais sans ports-de-voix.**Andante.*

ANDANTINO SICILIANO by FESCA.

Pastoral melancholy, tender accent, soft portamento, without lengthening the sounds.

ANDANTINO SICILIANO de FESCA.

Accent pastoral, affectueux, mélancolique, ports de voix doux, sans trainées de sons.

ROMANESCA.

Naïve accent. With suavity. Ingenuous expression.

ROMANESCA.

Accent naïf Suavité. expression ingénue

Andante.

QUARTET by FESCA.

Naïve and tender accent. Soft expression.

QUATUOR de FESCA.

Accent naïf, tendre. Expression douce.

Andante.

9th QUARTET by BEETHOVEN.*Vague accent. Sound soft and smooth. Misty colouring.*Andant con moto
quasi Allegretto.

9^{me} QUATUOR de BEETHOVEN*Accent vague. Son velouté. Couleur vaporeuse.***AIR FROM MEHUL'S JOSEPH.***Accent pure and sad. Expression simple, sweet and melancholy.*

Andante.

AIR DE JOSEPH-MÉHUL.*Accent de candeur et de tristesse. Expression simple, douce, mélancolique.***BEETHOVEN'S ADELAIDE.***Sustained accent: broad expression.*

Andantino.

AIR D'ADÉLAÏDE - BEETHOVEN.*Accent soutenu. Expression large.***8th CONCERTO - de BÉRIOT.***Passionate accent: Nuances more marked.*

Andantino.

8^{me} CONCERTO-de BÉRIOT.*Accent affectueux. Nuance plus marquée.*

7th QUARTET Op: 59. - BEETHOVEN.

Accent of profound sorrow. Intense sound. Great sensibility of expression.

Adagio molto e mesto.

sotto voce.

cres.

p *ff* *f*

tr

morendo.

cres. *p* *cres.* *f*

7^{me} QUATUOR Op: 59 - BEETHOVEN.

Accent de profonde tristesse. Intensité de son. Expression dans les notes sensibles.

5th CONCERTO - LAFONT.

Limpid accent. Equality of sound. Long notes drawn out.

Andante.

4 *3* *1*

1 *4* *3* *1* *4* *3* *1* *4* *3* *1*

5^{me} CONCERTO - LAFONT.

Accent limpide. Egalité de son. Points d'orgue filés.

19th CONCERTO - VIOTTI.

Majestic accent. Full tone. Frank pronunciation of the bow on the 4th string. No portamento.

Maestoso grandioso.

con molto espress.

f *tr*

p *cres.*

4^e

19^{me} CONCERTO - VIOTTE.

Accent majestueux. Plénitude de son. Prononciation franche de l'archet sur la 4^{me} corde. Point de ports de voix.

8th CONCERTO - RODE.

Noble and melancholy accent. Full and sustained expression.

Moderato. *con molto espress.*

5th CONCERTO - LAFONT.

Bold and brilliant accent. Intensity of sound. Equality in the double string. Staccato lively and bold.

Maestoso brillante.

12th VARIED AIR - de BÉRIOT.

Graceful accent. Portamento without being affectedly drawn out.

THÈME. *Andante espressivo.*

con espress. *fz* *cres. fz* *fz sempre cres.*

rall. *a Tempo.* *rall.*

8^{me} CONCERTO - RODE.

Accent noble et mélancolique. Expression large et soutenue.

5^{me} CONCERTO - LAFONT.

Accent fier et brillant. Intensité de son. Egalité dans la double corde. Staccato vif et audacieux.

12^{me} AIR VARIÉ - de BÉRIOT.

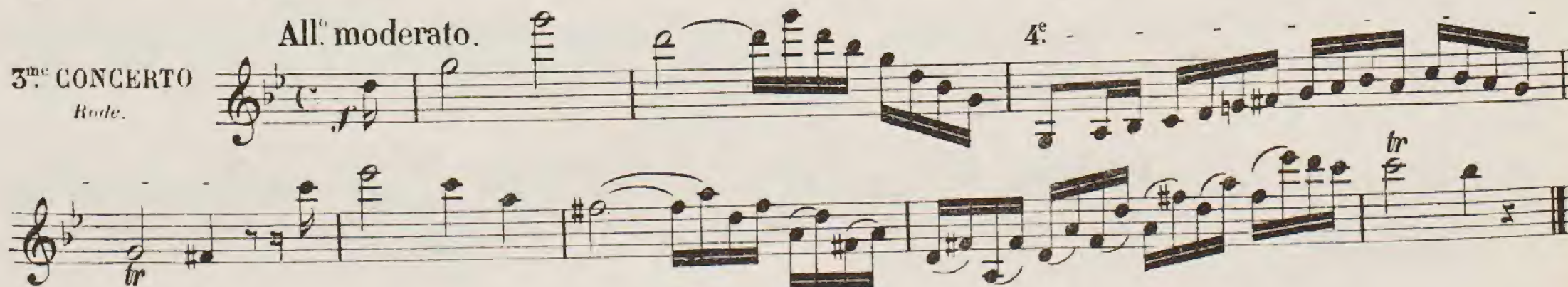
Accent gracieux. Ports-de-voix sans trainées affectées.

BALLET FANTASIA - de BÉRIOT.*Graceful accent again. Equal and elegant expression.*

druck.

Moderato.

VALSE.

**FANTAISIE BALLET - de BÉRIOT.***Autre accent gracieux. Expression balancée, élégante.***COMMENCEMENTS OF CONCERTOES.***Bold resolute accent. Commanding expression. Strict time, decided strokes of the bow, syllabated prosody.***DEBUTS DE CONCERTOS.***Accent fier, résolu. Expression du commandement. Mesure sévère, coups d'archet décidés prosodie syllabée.*CONCERTO
LETTRE D.
*Viotti.***All^o maestoso.****Moderato.**CONCERTO
LETTRE C.
Kreutzer.**All^o moderato.**3^{me} CONCERTO
Rode.

4^{me} CONCERTO. *Paganini.*
All. maestoso
con forza.

lung.

5^{me} CONCERTO. *de Bériot.*
All. maestoso brillante.
f

f

GRAND CONCERTO. *Vieuxtemps.*
All. moderato.
f energico.

f

8th CONCERTO - de BÉRIOT.

Graceful, careless accent. Alteration of the time, quickened and slackened by turns.

8^{me} CONCERTO - de BÉRIOT.

Accent d'abandon gracieux. Altération de mesure tour à tour pressée et ralentie.

Allegretto.
p

accél.

ritenuto.

Adagio.

Tempo animato.

FANTASIE CAPRICE - VIEUXTEMPS.

Careless and sentimental accent. Light change in the time (tempo rubato) with feeling. Nuances marked.

FANTASIE CAPRICE - VIEUXTEMPS.

Accent d'abandon et de sentiment. Légère altération de la mesure, (tempo rubato) sensibilité. Nuances marquées.

molto espress.

Allegro. *pp*

ff rall. **a Tempo.** *pp*

cres. **f** *ritard.* **pp** **a Tempo.**

cres. *ritard.* **f** **a Tempo.**

ritard. **a Tempo.** *risoluto.*

ff *ritenuto.*

BALLET FANTASIA - de BÉRIOT.

Passionate accent. Graduated effect of animation throughout the phrase.

Allegro appassionato.

FANTASIE BALLET - de BÉRIOT.

Accent passionné. Effet gradué d'animation dans toute la phrase.

MARCH - DE BÉRIOT.

Martial accent. Rhythmical time. Pronunciation of the bow firm and sustained.

MARCHE - DE BÉRIOT.

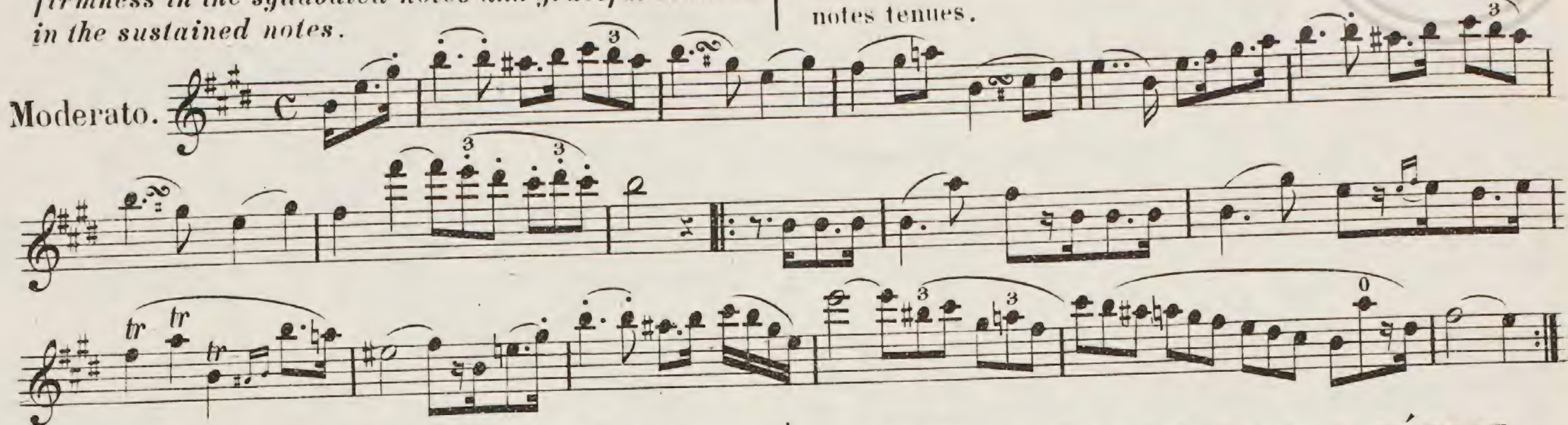
Accent martial. Mesure rythmée. Prononcia-
tion d'archet ferme et retenue.

Moderato.

21873.

MIXED CHARACTER.**THEME - MAYSEDER.**

Resolute and graceful accent. Contrast between firmness in the syllabated notes and graceful abandon in the sustained notes.

**RONDO OF 3^d CONCERTO - DE BÉRIOT.**

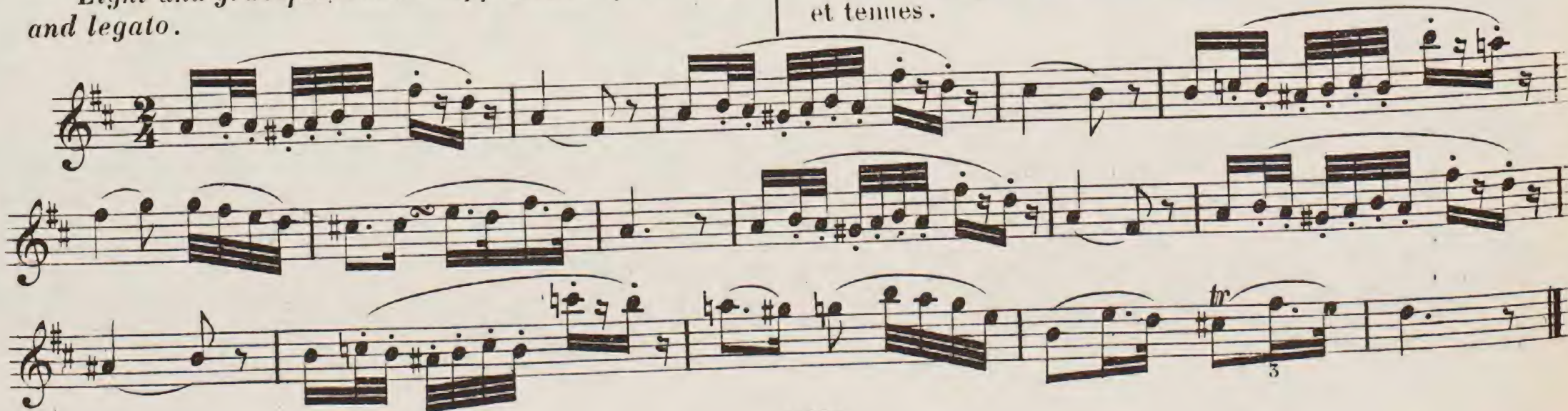
Light and lively accent. Contrast between notes that are held and those that are shortened.

**RONDO CONCERTO by VIEUXTEMPS.**

Restrained and brilliant accent. Strict time. Staccato, light.

**FRAGMENT OF FANTASIA - DE BÉRIOT.**

Light and graceful accent. Opposition of staccato and legato.

**CARACTÈRE MIXTE.****THÈME - DE MAYSEDER.**

Accent résolu, gracieux. Contraste de fermeté dans les notes syllabées et d'abandon gracieux dans les notes tenues.

RONDO DU 3^{me} CONCERTO - DE BÉRIOT.

Accent vif et léger. Contraste de notes lancées et de notes tenues.

RONDO CONCERTO - VIEUXTEMPS.

Accent retenu et brillant. Mesure sévère. Staccato lancé avec légèreté.

FRAGMENT DE FANTAISIE - DE BÉRIOT.

Accent léger, gracieux. Opposition de notes jetées et tenues.

AIR FROM RICHARD — GRÉTRY.

Passionate accent. Simultaneous gradation of sound, expression, and of movement.

Andante Musical score for 'AIR FROM RICHARD — GRÉTRY'. It consists of four staves of music in G major, 2/4 time. The tempo is marked 'Andante'. The first staff begins with 'pp sosten.' and ends with a repeat sign. The second staff has 'crescendo poco a' above it and 'à la 2^e reprise' below it. The third staff has 'poco.' above it and 'accélérez - peu à peu - le - mouvement -' below it. The fourth staff has 'con anima.' above it and 'jusqu' à la fin.' below it.

AIR DE RICHARD CŒUR DE LION — GRETRY.

Accent passionné. Gradation simultanée du son, de l'expression et du mouvement.

FUNERAL MARCH — BEETHOVEN.

Mournful accent. Sombre character, veiled sound. Marked punctuation and syllabation.

Andantino Musical score for 'FUNERAL MARCH — BEETHOVEN'. It consists of two staves of music in B-flat major, 2/4 time. The tempo is marked 'Andantino'. The music is characterized by a slow, steady rhythm with a somber tone.

MARCHE FUNÈBRE — BEETHOVEN.

Accent funèbre. Caractère sombre, son voilé. Ponctuation et syllabation marquées.

OTHELLO — ROSSINI.

Accent of restless agitation. Slight percussion on the syncopated notes. Firm stroke of the bow.

Allegro agitato. Musical score for 'OTHELLO — ROSSINI' (Allegro agitato). It consists of three staves of music in G major, 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro agitato'. The music is characterized by a fast, rhythmic pattern with syncopation. The first staff begins with 'pp' and 'segue.' and 'cresc.' are marked. The second staff has 'p' and 'cresc.' marked. The third staff has 'cresc.' marked.

OTHELLO — ROSSINI.

Accent d'agitation inquiète. Petite percussion nuancée sur la syncope. Coup d'archet serré.

OTHELLO — ROSSINI.

Accent of anger and defiance. Time firm and restrained. Resolute and heavy stroke of the bow.

Allegro risoluto. Musical score for 'OTHELLO — ROSSINI' (Allegro risoluto). It consists of three staves of music in G major, 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro risoluto'. The music is characterized by a fast, rhythmic pattern with a firm and resolute tone. The first staff begins with 'ff'.

OTHELLO — ROSSINI.

Accent du défi et de la colère. Mesure ferme et retenue. Coup d'archet ferme et résolu.

STUDY — DE BÉRIOT.

Plaintive accent. Contrast between coldness and force in the chords, and sweetness and sensibility in the appoggiature.

Moderato. *espress.* *segue.*

CONCERTO — VIEUXTEMPS.

Impressive accent. Profound, mysterious expression. Portamento more marked as the phrase rises.

4^e Corde. *fz* *p* *cresc.* *fz* *p* *cresc.*

FRAGMENT OF A DRAMATIC STUDY — DE BÉRIOT.

Despairing accent. Graduation of force and expression to the highest point, and (decrecendo) in letting the phrase expire.

Adagio. Metr. ♩ = 76. *FRAGMENT.* *ondulé.* *cresc.* *appassionato.* *ff* *con espress.* *dimin.* *e* *rall.*

ÉTUDE — DE BÉRIOT.

Accent plaintif. Contraste de force et de sécheresse dans l'accord et de douceur et de sensibilité sur l'appoggiature.

CONCERTO — VIEUXTEMPS.

Accent pénétrant. Expression profonde, mystérieuse. Port-de-voix plus marqués à mesure que la phrase monte.

FRAGMENT D'ÉTUDE DRAMATIQUE — DE BÉRIOT.

Accent de désespoir. Gradation de force et d'expression jusqu'à la note la plus élevée et (decrecendo) en laissant expirer la phrase.

WEDDING MARCH - MENDELSSOHN.

*Triumphal accent. Character firm and grandiose.
Plénitude of sound. Assurance in the measure.*

Tempo di marcia.

MARCHE TRIOMPHALE - MENDELSSOHN.

*Accent Triomphal. Caractère ferme et grandiose.
Plénitude de son. Aplomb dans la mesure.*

261

FUNERAL MARCH FROM STRUENSEE - MEYERBEER.

Accent of profound sadness. Sombre and mysterious colouring. Slow and restrained measure. Syllabated notes, with small strokes of the bow.

Tempo di marcia. Lento.

MARCHE FUNÈBRE de STRUENZÉE - MEYERBEER.

Accent de tristesse profonde. Couleur, sombre mystérieuse. Mesure lente et retenue. Notes syllabées à petits coups d'archet.

AIR FROM FREYSCHÜTZ - WEBER.

Decided accent. Bold and lively stroke. Strongly marked pronunciation.

Moderato.

AIR de FREYSCHÜTZ - WEBER.

Accent décidé. Coup d'archet vif et hardi. Prononciation fortement accusée.

STUDY — DE BÉRIOT.

Accent of rage. With animation and vivacity. Pronunciation very marked.

ETUDE — DE BÉRIOT.

Accent de la fureur. Animation, vivacité, prononciation très marquée.

Allegro
vivace.

FANTAISIE — DE BÉRIOT.*Lively accent. Bold stroke. Piercing emission of sound.*

Tempo di Bolero.

dolce.

Aufprallend. Ricochet.

RONDO OF 1ST CONCERTO — PAGANINI.*Lively accent. Very moderate and restrained movement. Notes a little staccato. Each appoggiatura well marked.*

Allegro spiritoso.

p

STUDY — DE BÉRIOT.*Rustic accent. Character lively and rural.*

Allegretto.

p

RONDO.*Lively accent. The emphasis marking the weak time gives piquancy and spirit to this style of rondo.*

Allegretto.

tr

FANTAISIE-BALLET — DE BÉRIOT.*Accent gai. Coup d'archet hardi. Emission éclatante du son.***RONDO DU 1^{ER} CONCERTO — PAGANINI.***Accent gai. Mouvement très modéré et retenu. Notes piquées. Les Appoggiatures bien marquées.***ÉTUDE — DE BÉRIOT.***Accent villageois. Caractère gai, champêtre.***RONDO.***Accent gai. L'accent en marquant le temps faible ajoute de l'esprit et du piquant à ce genre de rondo.*

IMITATION OF THE BAGPIPE.

Lively accent. Restrained movement. Sforzando at the beginning of each bar.

IMITATION DE CORNEMUSE.

Accent gai. Mouvement retenu. Sforzando à tous les commencements de mesure.

Allegretto.

AIR DE CHASSE — DE BÉRIOT.

Lively accent. Frank and vigorous expression. The chords towards the first third of the bow.

AIR DE CHASSE — DE BÉRIOT.

Accent gai. Expression franche et vigoureuse. Les accords vers le premier tiers de l'archet.

Allegretto.

dimin.

GRADATION.

After having developed one by one the elements which form the style of execution, it remains for us still to speak of their application to music in parts.

To give these pieces the perfection of colouring which is their right, reason has established an absolute law: it is called gradation. This law commands the performer to sustain the interest of a piece until its close.

This result is by turns obtained by variety of intonation, by intensity of expression and accent, and above all by the power and strength of the tone. Thus in a cantabile when the same phrase is repeated, if its colouring is solemn, we should from the commencement measure the gradation so as to augment it at each period.

If the character of the melody is graceful, the phrase should undergo the same progression in elegance.

If, again the piece is of a lively character, it should in like manner gain in animation.

But to produce effect and render it more striking, the artist will, in the earlier periods, shew the melody in its simplicity, so as to carry on all the accentuation towards the end, that thus the transition becoming more obvious, may give to the last impression which dwells in the memory all the spirit of the musical thought.

We do not except from this rule the works which in the beginning require much force and vigour, which is only passing; for this phrase once executed the piece soon falls under the law of gradation.

This law, which contains the secret of the colouring of music in parts, applies equally to periods, to phrases, to passages, to all that has an ascending expression.

Each piece, each period, each phrase has its highest point of effect, which it must render under pain of altering the thought. It is not at all by a cold and regular ascent that this point is arrived at, as the effect would be lost if it were not approached gradually.

DE LA GRADATION.

Après avoir développé un à un les éléments qui forment le style d'exécution, il nous reste encore à parler de leur application dans les ensembles.

Pour donner aux morceaux d'ensemble la perfection du coloris qui leur est propre, la raison a établi une loi absolue: c'est ce qu'on appelle *la gradation*; cette loi commande à l'exécutant de soutenir l'intérêt d'un morceau jusqu'à son dénouement.

Ce résultat s'obtient tour à tour par la variété des nuances, par l'intensité de l'expression et de l'accent, et surtout par la puissance et la largeur du son. Ainsi dans un *Cantabile*, lorsque la même phrase se répète, si sa couleur est solennelle, on doit dès le début mesurer la gradation, pour en augmenter la majesté à chaque période.

Si le caractère du chant est gracieux, la phrase doit subir la même progression en élégance.

Enfin, si un morceau est d'une nature vive, il doit gagner encore en animation.

Mais pour en ménager l'effet et pour qu'il soit plus frappant, l'artiste en exposera la mélodie avec simplicité dans les premières périodes, pour reporter toute l'accentuation sur la terminaison, afin que la transition, devenant plus sensible, donne à la dernière impression qui reste dans la mémoire tout l'esprit de la pensée musicale.

Nous n'exceptons pas de ce principe les œuvres dont le début demande beaucoup de force et une grande vigueur, ce qui n'est que passager; car cette phrase exécutée, le morceau rentre bientôt sous les lois de la gradation.

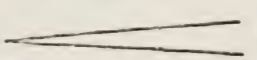
Cette loi, qui renferme le secret du coloris des ensembles, s'applique également aux périodes, aux phrases et aux traits; en un mot à tout ce qui a une expression ascendante.

Chaque morceau, chaque période, chaque phrase a son apogée d'effet qu'il faut rendre, sous peine d'en altérer la pensée. Ce n'est point par une ascension froide et régulière qu'on arrive à ce but, car l'effet serait manqué s'il n'était amené par la transition.

Thus by comparison: in following a very smooth acclivity which leaves the plain to attain the culminating point of a mountain, we arrive at the summit insensibly and without emotion: this journey, we must say is monotonous.

But if we follow a well arranged acclivity of which the ascent, very slightly felt at first, increases in proportion as we approach the summit, the gravitation becomes abrupt, picturesque, irregular; and its unexpected views produce that coveted emotion which adds to the pleasure of the journey. Thus is produced that effect of impulse and spontaneity which makes the charm of music.

OF GRADATION IN PASSAGES AND PERIODS.

After the remarks we have just made the student will understand the sign in use  to mark the crescendo in the passage and in the phrase ought to be interpreted as if it had this form.

Manage the *crescendo* so as to make it about $\frac{2}{3}$ of the whole.

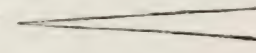
Ménagez le *crescendo* pendant environ $\frac{2}{3}$ du parcours.

To obtain a good effect of crescendo in a long and rapid scale made with the same stroke of the bow, manage the movement of the bow so as to produce at the beginning a large number of the notes with a small space of the hair; in a word we must be very sparing of the bow in the first two thirds of the passage, and prodigal to excess with it in the last third. This process gives great brilliancy to the termination, and the passage comes out much the better for it.

Ainsi par comparaison: en suivant une pente unie qui part de la plaine pour atteindre le point culminant d'une montagne, on arrive au faite insensiblement et sans émotion; ce voyage est nous ôsons le dire monotone.

Mais si l'on suit une pente longtemps ménagée, dont l'ascendance, très peu sentie d'abord, s'augmente ensuite au fur et à mesure que l'on approche du sommet, la gravitation devient abrupte, pittoresque, accidentée, et son imprévu procure cette émotion désirée, qui augmente les plaisirs du voyage. Ainsi se produit cet effet d'élan et de spontanéité qui fait le charme de la musique.

DE LA GRADATION DANS LES TRAITS ET LES PÉRIODES.

D'après les principes que nous venons d'exposer, on comprendra que le signe en usage:  pour marquer les *crescendo* dans le trait et dans la phrase doit être interprété comme s'il avait cette forme.

display all its force in the last third.

déployez toute sa force pendant le dernier tiers.

Pour obtenir un bon effet de *crescendo* dans une gamme longue et rapide, faite d'un même coup d'archet, on ménagera le mouvement de l'archet, de manière à produire au début une grande partie des notes dans un court espace du crin; en un mot, on sera avare d'archet dans les deux premiers tiers du trait, et prodigue à l'excès pour le dernier tiers. Ce procédé donne un grand éclat à la terminaison et le trait en ressort beaucoup mieux.

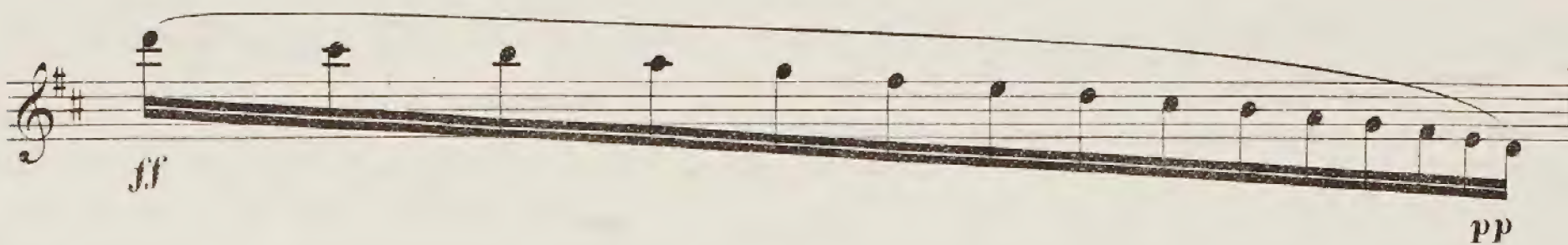


NOTE: The length of this line represents here the length of the bow.

NOTA: La longueur de cette portée représente ici la longueur de l'archet.

In the decrescendo we should observe the same rules in the inverse sense.

Dans le decrescendo, on observera les mêmes principes que dans le sens inverse.



Example of a passage crescendo and decrescendo in two strokes of the bow.

Exemple d'un trait crescendo et decrescendo en deux coups d'archet.

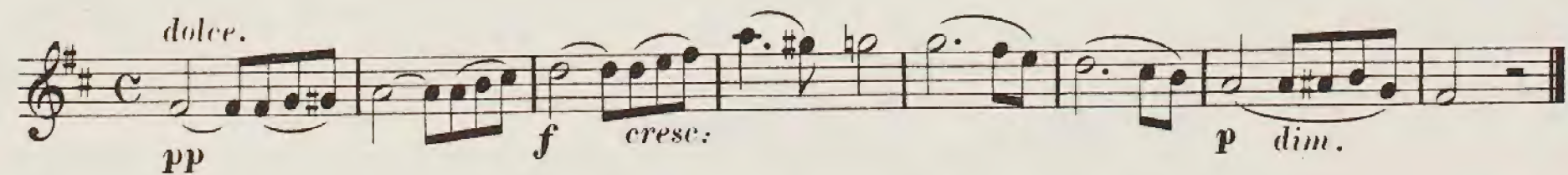


THE SAME EXAMPLE IN A PHRASE OF MELODY.

Use but little of the bow at the beginning, and do not commence to display force until the third or fourth bar. Keep hold of the sound, and do not let it fall until the seventh.

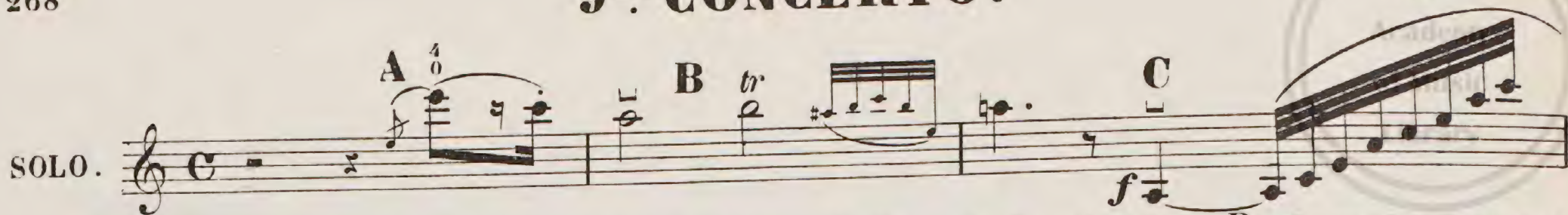
MÊME EXEMPLE DANS UNE PHRASE DE CHANT.

Employez peu d'archet au début et ne commencez à déployer la force que de la troisième à la quatrième mesure. Conservez la tenue de son et ne le laissez tomber qu'à la septième.



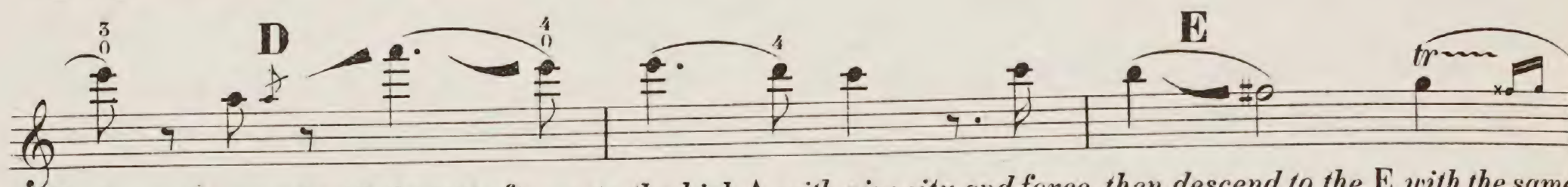
The application of these rules to the whole may be found in the concerto and fugue studies which finish this Method, as well as in all the studies or melodies of the third part which have ascending effect.

L'application de ces principes aux ensembles se trouve dans le concerto et l'étude fuguée qui terminent la Méthode, ainsi que dans toutes les études ou mélodies de la troisième Partie qui ont un effet ascendant.

9^{me} CONCERTO.

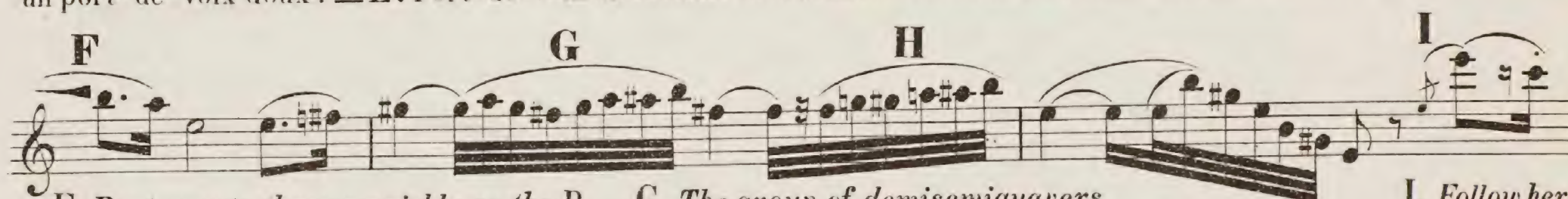
The commencement bold, brilliant, and with full tone. — A. Fling the E with force. — B. The minims sustained, the shake and final group clearly articulated. — C. The A attacked with the heel, the long passage $\frac{2}{3}$ of the bow.

Début fier brillant et à plein jeu. — A. Lancez le Mi avec force. — B. Les blanches soutenues, la cadence et le groupe final clairement articulés. — C. Le La attaqué du talon, le trait large aux $\frac{2}{3}$ de l'archet.



D. Carry the sound with the little finger to the high A with vivacity and force, then descend to the E with the same finger by a soft portamento. — E. Portamento plaintive and descending from the B to the F# without affectation in raving out the sound.

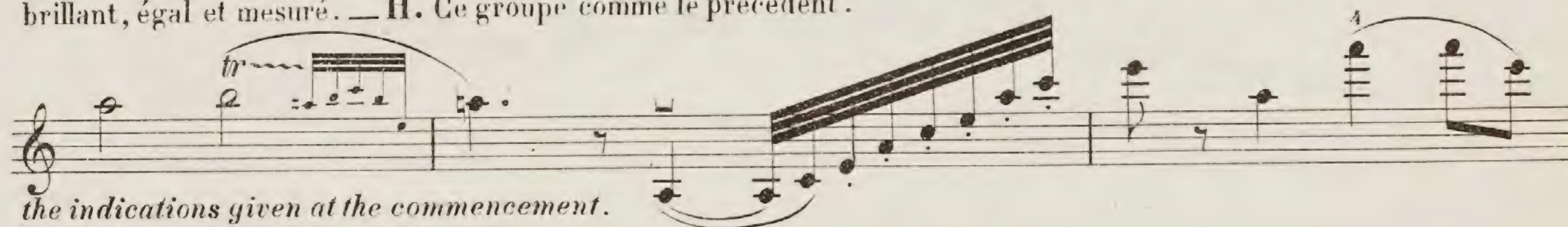
D. Portez le son du petit doigt jusqu'au La aigu avec vivacité et force; puis descendez au Mi du même doigt par un port-de-voix doux. — E. Port-de-voix affectueux en descendant du Si au Fa# sans affectation dans la trainée de son.



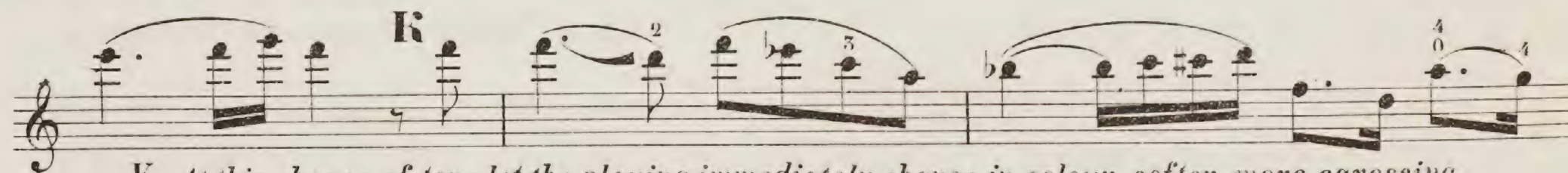
F. Portamento thrown quickly on the B. — G. The group of demisemiquavers brilliant, equal and measured. — H. This group like the preceding.

*I. Follow here
I. Suivez ici*

F. Port-de-voix lancé vivement sur le Si — G. Le groupe des triples croches brillant, égal et mesuré. — H. Ce groupe comme le précédent.

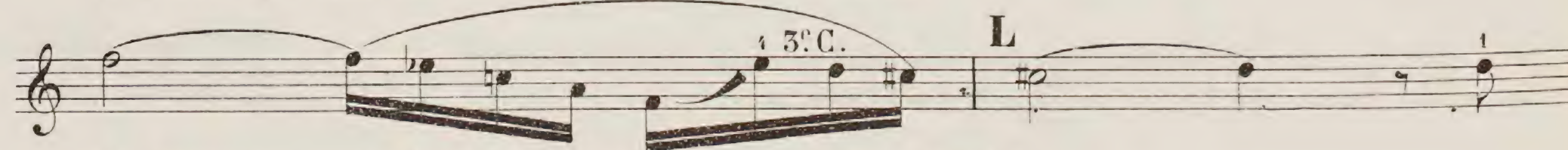


*the indications given at the commencement.
les indications données au début.*



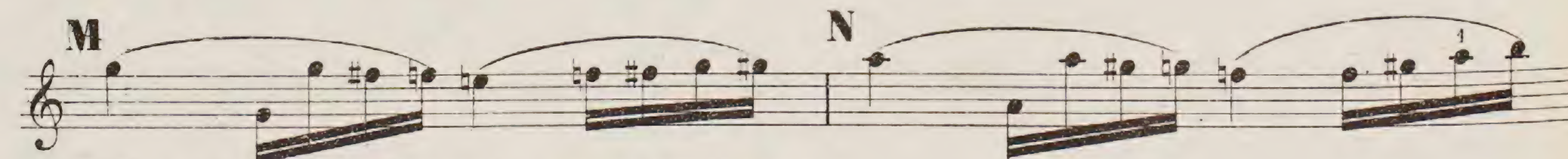
K. At this change of tone let the playing immediately change in colour, softer, more caressing, more sustained, avoiding, however excess in drawing out the sound.

K. À ce changement de ton, que le jeu change immédiatement de couleur, plus doux, plus caressant, plus soutenu, en évitant toutefois l'excès dans les trainées de son.



L. Expression and vibration of the finger on the appoggiatura C#.

L. Expression et vibration du doigt sur l'appoggiature Ut#.



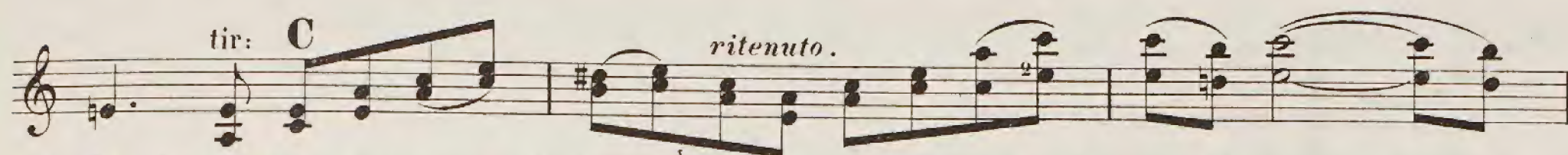
M.N. Increase the sound little by little in these two bars.

M.N. Augmentez peu à peu le son sur ces deux mesures.



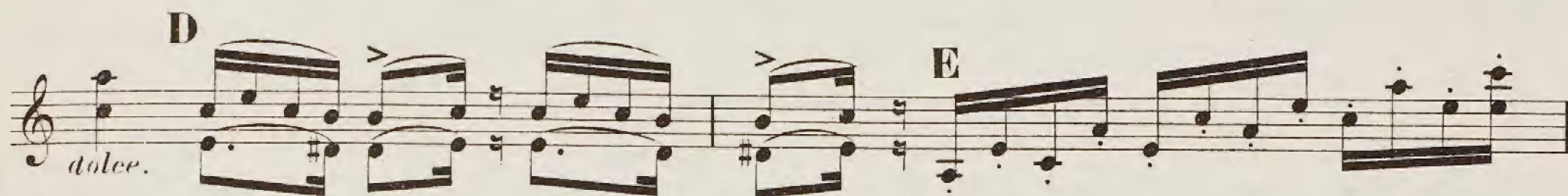
A. Here resume the vigour of sound used at the beginning. — B. Grand Détaché continued to $\frac{2}{3}$ of the bow.

A. Reprenez ici la vigueur de son du début. — B. Grand détaché continu aux $\frac{2}{3}$ de l'archet.



C. The double string sustained, and with full tone, increasing in power to the end of the phrase.

C. La double corde soutenue et à plein jeu augmentant la largeur du son jusqu'à la fin de la phrase.



D. Let the sound fall to the beginning of this new phrase.

E. Rebounding Staccato to the first third of the bow.

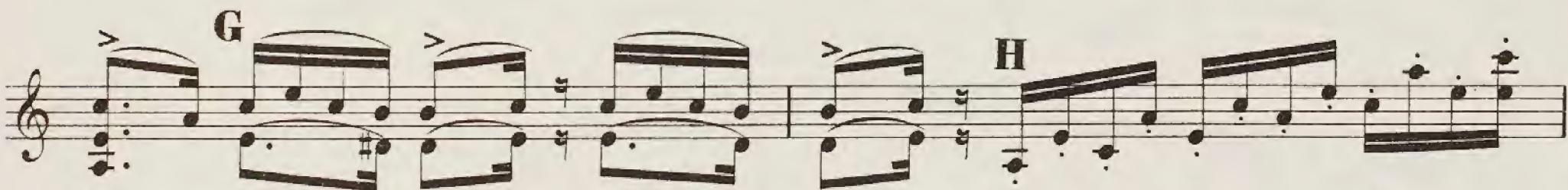
D. Laissez tomber le son au commencement de cette nouvelle.

E. Détaché rebondissant au premier tiers de l'archet.



F. Hold the bow firmly to the string, and increase the sound to the highest note.

F. Tenez l'archet ferme à la corde et augmentez le son jusqu'à la note la plus élevée.



G. Same suavity as in the preceding measure D.

H. Same accent as in measure E.

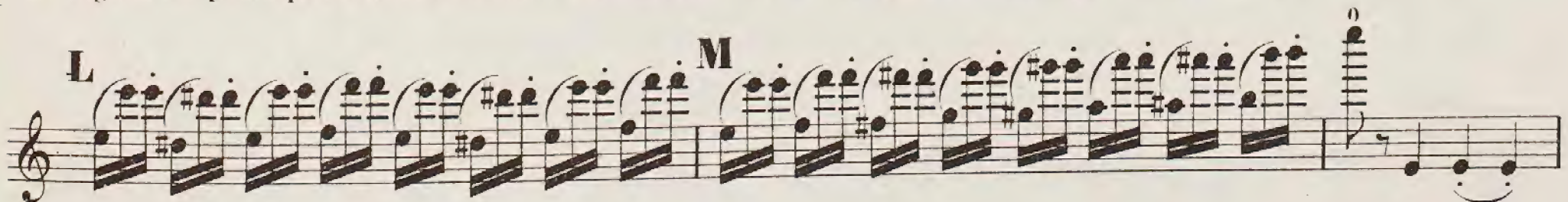
G. Même suavité qu'à la mesure D qui précède.

H. Même accent qu'à la mesure E.



I. Increase little by little the force of the sound in bars K. L. M. to the E which finishes the passage.

I. Augmentez peu à peu la force du son sur les mesures K. L. M. jusqu'au Mi aigu qui termine le trait.



A. Sustain these octaves fully, and with sweetness.
A. Soutenez ces octaves largement et avec douceur.

B. Always continue to sustain the sounds,
B. Continuez toujours de soutenir les sons

and increase the fulness and expression until the end of the octaves.
 et augmentez la largeur et l'expression jusqu'à la fin des octaves.

C. New ascending period: begin it very softly, and guard the sound a long time so as,
C. Nouvelle période ascendante; commencez la pianissimo et ménagez longtemps le son pour

to bring forward all the force and expression to the highest point of the phrase in the bars D.E.F.G. But be-
 reporter toute la force et l'expression sur l'apogée de la phrase aux mesures D.E.F.G. Mais avant d'y arriver faites

fore reaching it bring out with feeling the appoggiature and portamenti which are indicated in the progression.
 ressortir avec sentiment les appoggiaturas et les port-de-voix qui sont indiqués dans la progression.

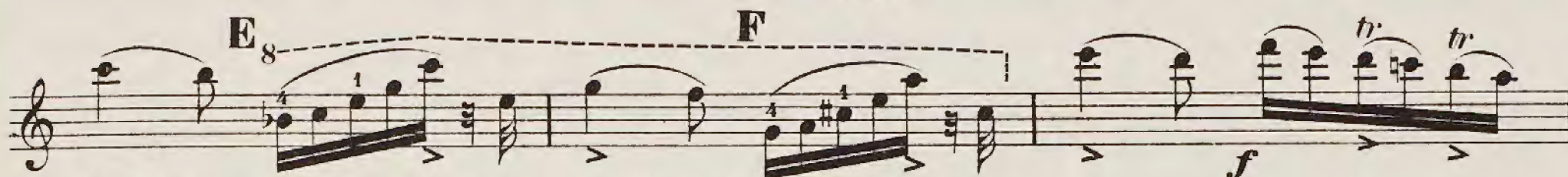
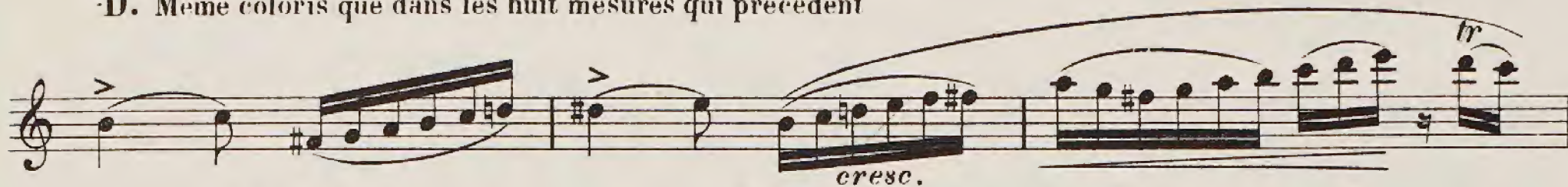
A. On this last bar, which finishes the melody, let the bow fall with grace, slackening the time at will. —
B. Florid period; here change the colour of the playing, give it more lightness and sweetness, and take up the
A. Sur cette dernière mesure qui termine le chant, laissez tomber le chant avec grâce en ralentissant à volonté. —
B. Période du trait; changez ici le coloris du jeu, donnez lui plus de légèreté et de douceur et reprenez la mesure

time strictly by marking the pronunciation of the bow in the places indicated.
 avec sévérité en marquant la prononciation de l'archet aux endroits indiqués.

C. Vigorous accentuation of the bow, brilliant articulation of the fingers.
C. Accentuation vigoureuse de l'archet et articulation brillante des doigts.

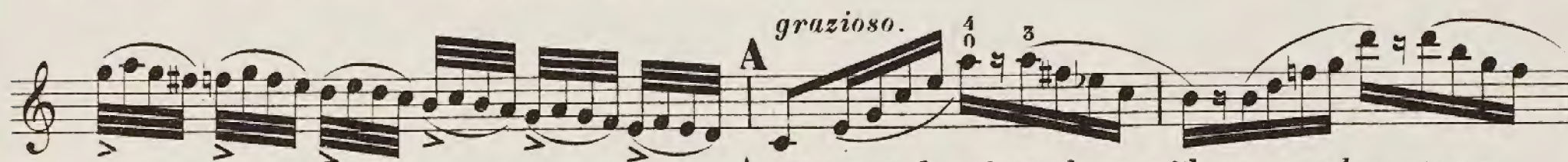


D. Same colouring as in the eight preceding bars.
D. Même coloris que dans les huit mesures qui précèdent

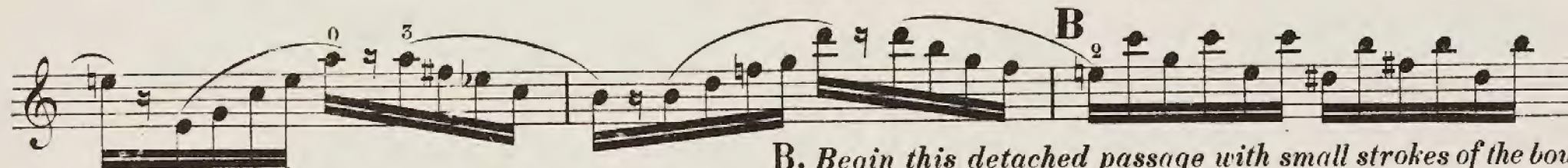


E. F. Throw the bow with brightness on these two runs, marking a rest after the highest note, without altering the measure.

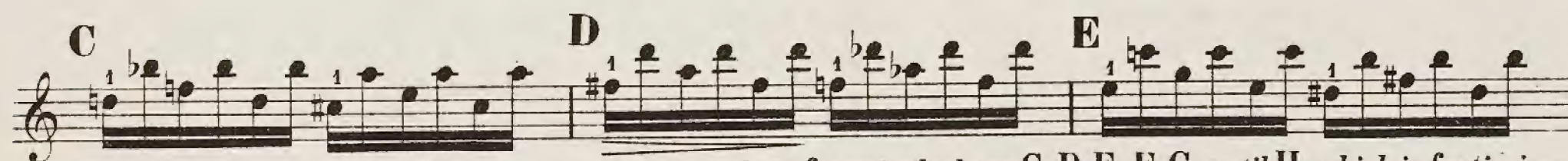
E. F. Jetez l'archet avec éclat sur ces deux traits en marquant un temps d'arrêt après la note la plus élevée, sans altérer la mesure.



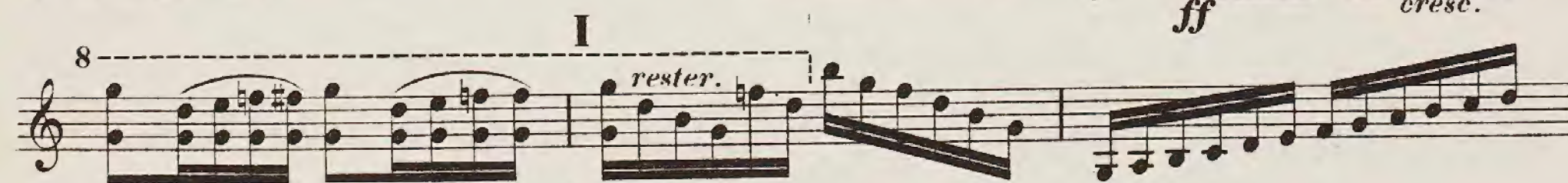
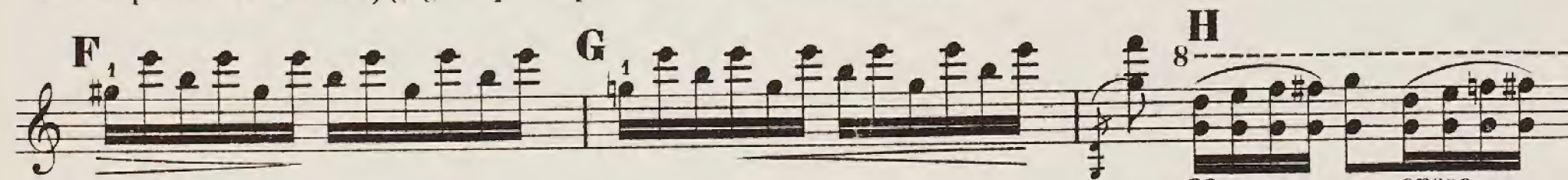
A. Balance this slurred run with grace and sweetness.
A. Balancez ce trait coulé avec grâce et douceur.



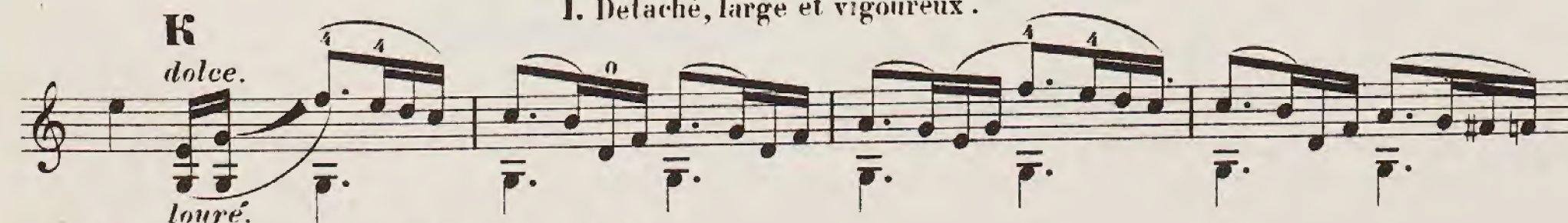
B. Commencez ce trait détaché à petits coups d'archet, piano,



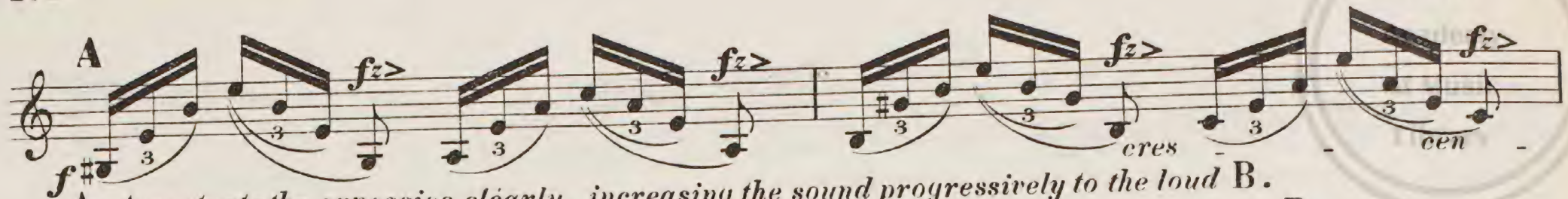
et sans presser la mesure, gagnez peu à peu en force sur les mesures C. D. E. F. G jusqu'au fortissimo H.



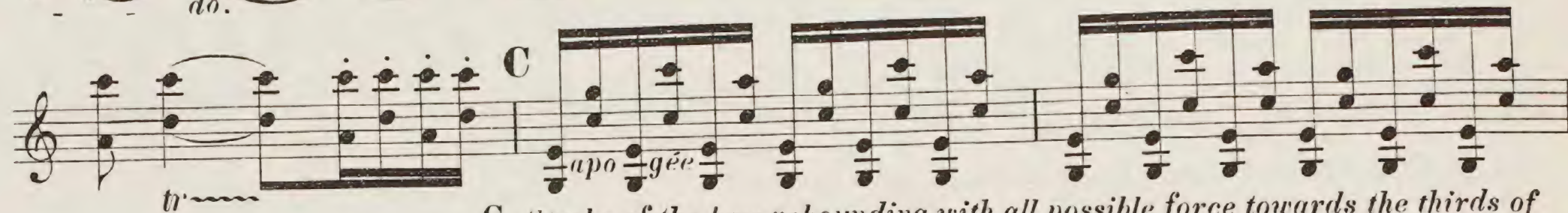
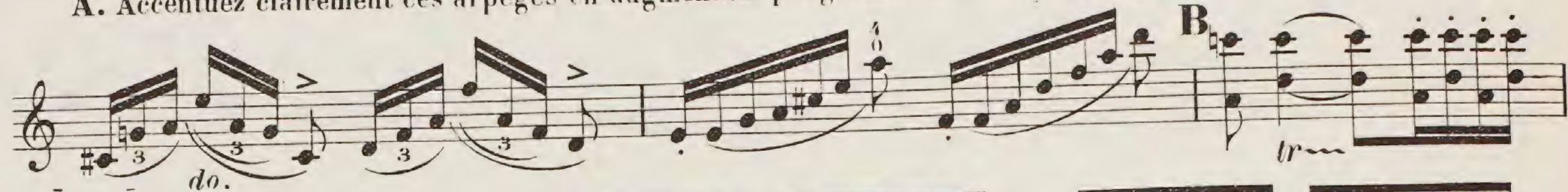
I. Detached; full and vigorous.
I. Détaché, large et vigoureux.



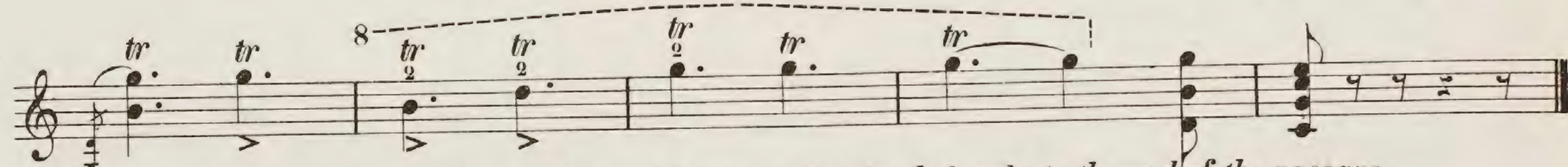
K. Lengthen the bow gently towards the heel.
K. Allongez moëlleusement l'archet sur la touche.



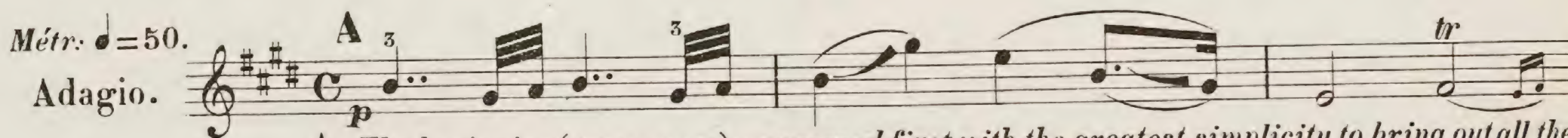
A. Accentuate the arpeggios clearly, increasing the sound progressively to the loud B.
 A. Accentuez clairement ces arpèges en augmentant progressivement le son jusqu'au forte B.



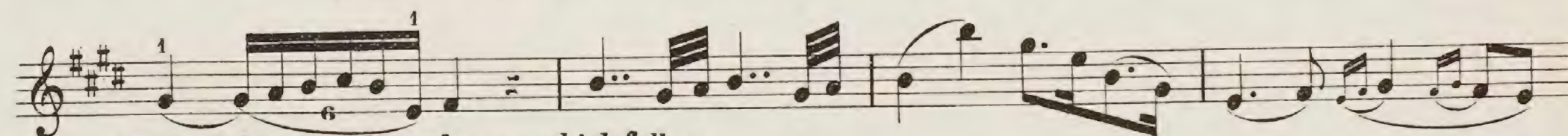
C. Stroke of the bow rebounding with all possible force towards the thirds of
 C. Coup d'archet rebondissant avec toute la force possible vers le tiers de la ba-



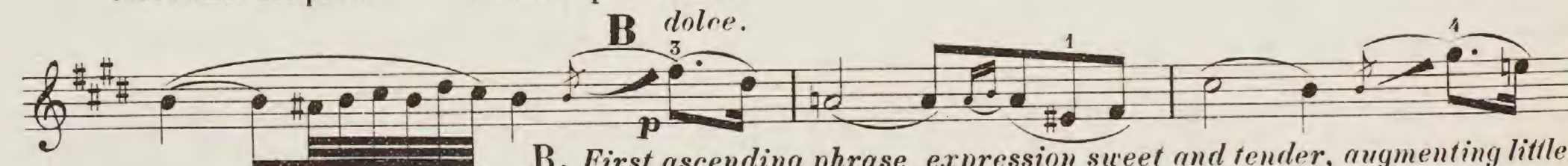
the rod, without pressing the time, which ought to be maintained clearly to the end of the passage.
 guette, sans presser la mesure qui doit être maintenue clairement jusqu'à la fin du trait.



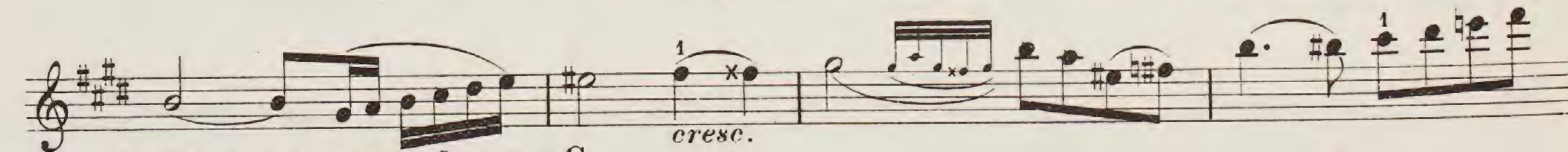
A. The beginning (mezza voce) expressed first with the greatest simplicity to bring out all the
 A. Le début (mezza voce) exposé d'abord avec la plus grande simplicité pour faire ressortir



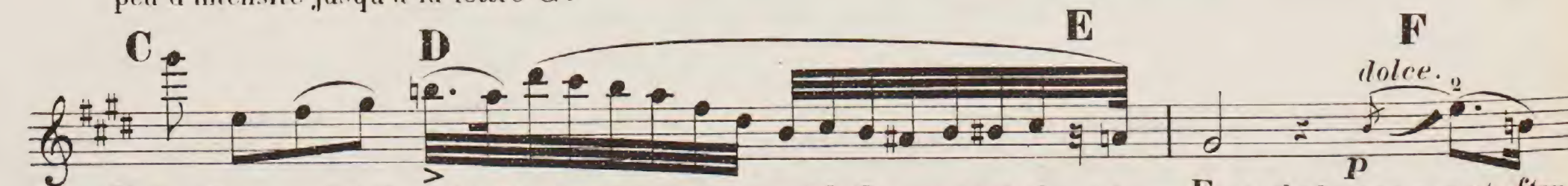
effect of the ascending phrases which follow.
 tout l'effet des phrases ascendantes qui suivent.



B. First ascending phrase, expression sweet and tender, augmenting little
 B. Première phrase ascendante, expression douce et tendre augmentant peu à



by little in intensity to the letter C.
 peu d'intensité jusqu'à la lettre C.



D. Let the sound fall on this final ornamentation with the greatest elegance. — E, and observe a rest after
 the C which finishes it. — F. The same ascending period is resumed here; give it the same colouring but this

D. Laissez tomber le son sur cette ornementation finale avec la plus grande élégance — E, et observez un
 temps d'arrêt après l'Ut qui la termine. — F. La même période ascendante reprend ici; donnez lui le même



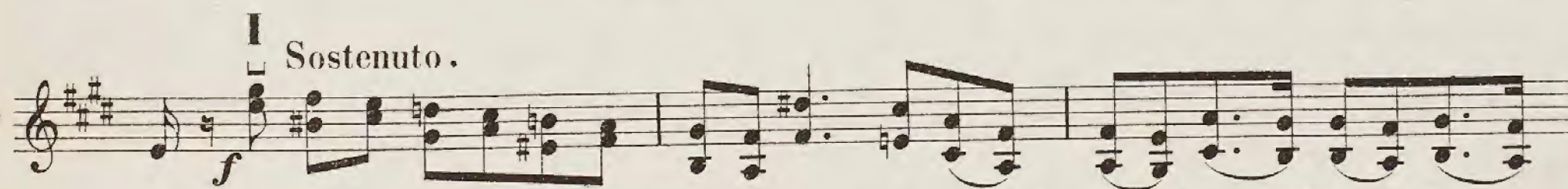
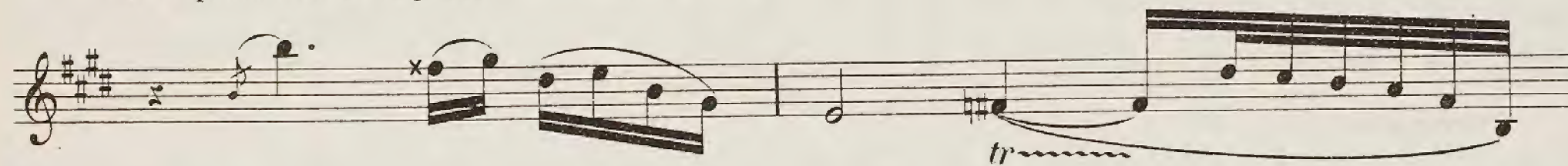
time with still more intensity of expression to the bar G which forms with the cadence of termination the climax of the Adagio.

coloris, mais cette fois avec plus d'intensité d'expression encore jusqu'à la mesure G qui forme avec le point d'orgue de terminaison l'apogée de l'effet de l'Adagio.



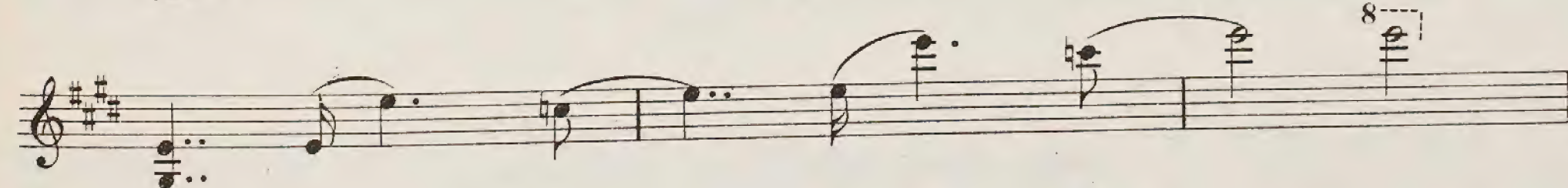
H. Resume here the simplicity, the sweetness of the commencement.

H. Reprenez ici la simplicité, la douceur du début.



I. Breadth, intensity of sound and of sentiment in the double string, until the end of the piece.

I. Largeur, intensité de son et sentiment dans la double corde jusqu'à la fin du morceau.



STUDY — DE BÉRIOT

IN IMITATION OF THE OLD MASTERS.

Rhythmical accent of the fugue. Clearness and purity of tone in the chords. Gradation to the highest point.

Métr. ♩ = 80.

Moderato. *p*

tr

ff *energico.*

p *delicatamente.*

cresc.

f *mf*

tr

ÉTUDE — DE BÉRIOT.

À L'IMITATION DES ANCIENS MAÎTRES.

Accent rythmé de la fugue. Clarté et pureté de son dans les accords. Gradation jusqu'à l'apogée.

RES.
te de son dou

p

cresc. *f*

segue. *mf*

apogée. *f*

f *f*

segue. *ff*

p *riten.*

tr *f*

CONCLUDING COUNSEL.

The artist arrived at the point of showing his talent ought, to equalize his powers, to cut out his work in the direction opposite to his propensities, so as not to be restricted to the narrow circle of a manner.

By his character and his taste, the artist is much led to choose in art the shade of expression which accords with his nature: with one, it is force that rules; with another, sweetness. The one never produces anything but energy fire, resolution; the other has only grace, calm, candour to offer. But these qualities, separately taken, do not constitute complete talent. It only belongs to genius to embrace all, and to be as perfect in that which demands delicacy as in that which requires vigour.

The arts are infinite; we never reach absolute perfection in them. It is however, towards this end that the aim of the artist should always tend.

By a metaphor: Art represents to the imagination a tree rising into space, of which the top is crowned with glory. The object of each artist is to attain to its highest point.

The branches of this tree are of various kinds a which instead of hindering him in his efforts, make of their obstacle a support for him. But he, who giving in to the disposition of his nature, leaves the centre to follow one of these branches which seems to him more easy of access, will find himself in the tangle of a mannerism. The other, on the contrary, who attaches himself lovingly to the trunk, where all the varieties of the art converge, knows how to make of them his substance; and strengthened by them he carries his talent towards the infinite regions of perfection.

What is needed then to persevere in this route which is that of the beautiful and true in art? To know one's self well. But how? (self-love promises to deceive one.) The critic often irritates or discourages us: we think there is a more certain way of judging ourselves. It is to know how to discern in the praises we receive the salutary advice they nearly always contain by what they do not say.

Thus, do they praise your energy? Take care, you are wanting in grace.

Do they speak of your delicacy, or your talent? Be persuaded you have neither grandeur nor force.

It is thus that a well-balanced mind will always take for advice the reverse of the praise received, so as never to fall into an inevitable exaggeration by forcing the trait which is admired.

Here ends the work we imposed upon ourselves in undertaking this Method for the Violin — only too happy if a few studious pupils, helped by our counsels, attain to a name among illustrious artists: they will have accomplished our task.

FINIS.

21873.

DERNIER CONSEIL.

L'artiste arrivé au point de produire son talent doit, pour équilibrer ses facultés, diriger son travail dans le sens inverse de ses propensions, afin de ne pas se restreindre dans le cercle étroit d'une manière.

Par son caractère et son goût, l'artiste est assez porté à choisir dans l'art une nuance qui est propre à sa nature: chez celui-ci c'est la force qui domine, chez celui-là c'est la douceur. L'un ne produit jamais que l'énergie, la fougue ou le résolu; l'autre n'offre que la grâce, le calme ou le naïf. Mais ces qualités, isolément brisées, ne constituent pas un talent complet. Il n'appartient qu'au génie de les embrasser toutes, et d'être aussi parfait dans ce qui demande de la délicatesse, que dans ce qui exige de la vigueur.

Les arts sont infinis; on n'arrive jamais à une perfection absolue. C'est vers ce but cependant que doit tendre incessamment la volonté de l'artiste.

Par métaphore: — L'art représente à l'imagination un arbre qui s'élève dans l'immensité, et dont la gloire couronne le faite. Chaque artiste a pour objet d'en atteindre le plus haut point.

Les branches de cet arbre sont les divers genres qui, au lieu d'entraver l'artiste dans sa marche, lui font de leur obstacle un point d'appui. Mais celui qui, cédant à la disposition de sa nature, s'écarte du centre pour suivre une de ces branches, dont l'accès lui semble plus facile, se trouve engagé dans l'impasse d'une manière. L'autre au contraire, qui s'attache avec amour à ce milieu, où viennent converger toutes les nuances de l'art, sait en faire sa substance; et fortifié par elles, il porte son talent vers les régions infinies de la perfection.

Pour se maintenir dans ce chemin, qui est celui du beau et de la vérité dans les arts, que faut-il? Se bien connaître. Mais comme (*l'amour-propre engagé à se tromper soi-même*), et que la critique souvent nous irrite ou nous décourage, nous croyons qu'il est un moyen plus certain de se bien juger. C'est de savoir discerner, dans les éloges que nous recevons, l'avis salutaire que presque toujours ils renferment, dans ce qu'ils ne disent pas.

Ainsi, vante-t-on votre énergie? prenez y garde, c'est que vous manquez de grâce.

Vous parle-t-on souvent de la finesse de votre talent? soyez persuadé que vous n'avez ni la grandeur ni la force.

C'est ainsi qu'un esprit juste prendra toujours pour conseil le contre-pied de la louange, afin de ne jamais tomber dans une exagération inévitable, en forçant le trait qu'on admire.

Ici se termine le travail que nous nous étions imposé en entreprenant cette méthode de Violon; trop heureux si quelques élèves studieux, aidés par nos conseils, arrivent à ce créer un nom parmi les artistes illustres: ils auront achevé notre tâche.

FIN.

POPULAR MUSIC FOR VIOLIN AND PIANO

VE stands for Very Easy.
M " " Moderately Advanced.

E stands for Easy.
D " " Difficult.

All the following Compositions are for Violin with Piano Accomp., unless marked with C, in which case they are Concertante Duets.

ACCOLAY, J. B.

M	L'Abandon, Elégie	4	0
M	Barcarolle	7	0
M	Berceuse	4	0
M	Canzonetta	4	6
E	Concerto en La mineur (A minor)	7	0
M	Nocturne	4	6
M	Réverie champêtre	8	0
E	Mélodie romantique	4	0
E	Réflexes du Passé, Romance	4	0
M	Au Bord du Ruisseau, Idylle	5	0
M	La Taglioni, Scène de Ballet	4	0
M	Ruines et Souvenirs, Ballade	4	0
M	Réverie Mélancolique	4	0
M	Légende Ecossaise	4	0
M	Polonaise (in B minor)	4	0

ADAM, A.

Overtures :

	Le fidèle Berger (Violon ad lib.)	4	0
	Le Brasseur de Preston (Violon ad lib.)	4	0
C	Cagliostro	4	0
	Le Farfadet (Violon ad lib.)	4	0
C	La Poupée de Nuremberg	4	0
	Le Postillon de Lonjumeau (Violon ad lib.)	5	0
	Régine (Violon ad lib.)	3	0
C	La Reine d'un jour	4	6
	Richard en Palestine (Violon ad lib.)	4	0
C	La Rose de Péronne	4	0
	Si j'étais Roi (Violon ad lib.)	4	6

AGGHAZY, C.

D	Abendstimmung (Impression du Soir)	3	0
---	--	---	---

AGGHAZY, C., et HUBAY, J.

C	Puszta Klänge (Echos de la Puszta)	4	6
---	--	---	---

ALARD, D.

D	Norma, Fantaisie	Op. 9	8	0
D	Linda di Chamounix, Fantaisie	Op. 12	8	0
D	Souvenirs de Pyrénées, Nocturne	Op. 13	4	6
C	Tarantelle, Duo concertant	Op. 14	6	0
D	Concerto en Mi (in E)	Op. 15	17	0
D	Souvenirs de Mozart, Fantaisie	Op. 21	8	0
C	Duos faciles pour 2 Violons arr. par E. W. Ritter.			
	In 4 Books, Op. 22, each	5	0	
D	Fantaisie caractéristique	Op. 24	8	0
C	Barcarolle et Saltarelle	Op. 26		
M	No. 1. Barcarolle	4	0	
M	2. Saltarelle	7	0	
D	Villanelle	Op. 29	4	6
D	Le Désir, Thème de Beethoven	Op. 30	8	0
D	Ire Symphonie (in G)	Op. 31 bis	8	0
D	Nabucodonosor de Verdi, Fantaisie	Op. 32	8	0
D	2d Concerto en La (in A)	Op. 34	8	0
D	Fantaisie sur la Prière de Moïse	Op. 35	6	0
D	La Muette de Portici, Fant. de Concert	Op. 36	8	0
D	Il Trovatore, Fantaisie	Op. 37	8	0
D	La Traviata, Fantaisie	Op. 38	8	0
VE	8 Fantaisies faciles	Op. 39		

No. 1.	La Gazza Ladra	4	0
2.	L'Elisire d'Amore	4	0
3.	Le Châlet	4	0
4.	Le Barbier de Séville	4	0
5.	Norma	4	0
6.	La Fille du Régiment	4	0
7.	Les Puritains	4	0
8.	La Sonnambula	4	0

D	Un Ballo in Maschera, Fantaisie	Op. 40	8	0
D	L'Aragonesa, Valse de Concert (Pollitzer)	Op. 42	6	0
M	Canzonetta, Mélodie	Op. 43	4	0
D	Robert le Diable, Fantaisie de Concert	Op. 44	8	0
D	Guillaume Tell, Fantaisie	Op. 45	8	0
D	Rigoletto, Fantaisie	Op. 46	8	0
D	Faust, Fantaisie de Concert (Pollitzer)	Op. 47	8	0
D	La Juive, Fantaisie	Op. 48	8	0
D	L'Echos des Alpes, Fantaisie brillante	Op. 60	8	0
M	Pastorale et célèbre Menuet de Boccherini trans-			
	crits	Op. 52	5	0
D	Ernani, Fantaisie	Op. 54	8	0

Les Maîtres classiques du Violon, Collection de Morceaux choisis classiques avec le style, le phrasé, l'expression, les doigts et les coup d'archet.

No. 1.	Corelli, 12me Sonate (Follia) Op. 5	7	0
2.	Bach, J. S., 6me Sonate (in E)	8	0
3.	Tartini, Le Trille du Diable, Sonate	7	0

ALARD, D.

Les Maîtres classiques du Violon.

No. 4.	Leclair, 6me Sonate (Le Tombeau)	6	0
5.	Stamitz, 1re Divertimento (in D) Duo pour Violon seul	4	0
6.	Viotti, 24me Concerto (in B minor)	10	6
7.	Gaviniés, 2me Sonate	Op. 1	4 6
8.	Mozart, Sonate (in B flat)	8	0
9.	Beethoven, Romance (in F) Op. 50	4	0
10.	Paganini, 1re Sonate	Op. 2	4 0
11.	La Romanesca, Air du 16me Siècle	4	0
12.	Porpora, 10me Sonate (in E)	5	0
13.	Tartini, 10me Sonate L'Abbandonata	5	0
14.	Nardini, 1re Sonate (B flat)	8	0
15.	Pugnani, 1re Sonate (in E)	7	0
16.	Viotti, 22me Concerto (in A minor)	12	0
17.	Mozart, Concerto	Op. 76	12 0
18.	Beethoven, Sonate	Op. 30, No. 2	8 0
19.	Kreutzer, R., La Molinara	7	0
20.	Baillet, Air de Paisiello „Je suis Lindor“	6	0
21.	Corelli, 1re Sonate (in D)	Op. 5	5 0
22.	Bach, J. S. 1re Sonate (in D minor)	8	0
23.	Locatelli, Le Labyrinthe de l'Harmonie pour Violon seul	4	0
24.	Leclair, 3me Sonate (Le Tambourin)	5	0
25.	Barbella, 2me Sonate (E flat)	8	0
26.	Chabran, 5me Sonate (in G)	6	0
27.	Manfredi, 6me Sonate	Op. 1	7 0
28.	Mozart, 5me Sonate (in G)	6	0
29.	Beethoven, Romance (in G)	Op. 40	4 0
30.	Paganini, 12me Sonate (in E minor)	Op. 3	4 6
31.	Bach, J. S., 4me Sonate (in D minor)	9	0
32.	Porpora, 1re Sonate (in A)	5	0
33.	Francoeur, 4me Sonate (in E)	5	0
34.	Guillemin, 2me Sonate (in C)	8	0
35.	Stamitz, 2me Divertimentc (in G), Duo pour Violon seul	4	0
36.	Lolli, 6me Sonate (in D), Duo pour Violon seul	4	0
37.	St. Georges, Le Chevalier, 3me Sonate (in A), Duo pour Violon seul	4	6
38.	Campagnoli, 4 Préludes pour Violon seul	2	6
39.	Kreutzer, R., Concerto (in D)	9	0
40.	Baillet, Air russe	Op. 20	5 0
41.	Campagnoli, 2 Fugues pour Violon seul	Op. 10	3 0
42.	Blasius, 1re Sonate (in G)	8	0
43.	Mondonville, 5me Sonate	Op. 4	6 0
44.	Robineau, 3me Sonate (in F minor)	7	0
45.	Dauvergne, 6me Sonate (in C minor)	6	0
46.	Ferrari, 2me Sonate (in B flat)	5	0
47.	Pagin, 5me Sonate (in A)	5	0
48.	Stad, 3me Sonate (in C minor)	5	0
49.	Bach, 1re Concerto (in A minor)	8	0
50.	Boccherini, 5me Sonate (in G)	5	0
51.	Senallie, J. B. 9me Sonate (in G minor)	5	0
52.	Borghi, L., 1re Sonate (in D) Op. 5	5	0
53.	Tartini, 2me Sonate (in F)	5	0
54.	Leclair, Sonate (in D)	8	0
55.	Händel, 10me Sonate (in G minor)	4	0
56.	Händel, 13me Sonate (in D)	5	0

Morceaux célèbres, tirés des „Maîtres classiques du Violon.“

No. 1.	Tartini, Larghetto affettuoso	3	0
2.	Paganini, Polonaise	3	0
3.	Viotti, Andante sostenuto	3	0
4.	Leclair, Sarabande et Tambourin	4	0
5.	Barbella, Larghetto	3	0
6.	Porpora, Allegro	3	0
7.	Tartini, Presto	3	0
8.	Chabran, Largo	3	0
9.	Francoeur, Aria et Sarabande	3	0
10.	Ferrari, Rondo	3	0
11.	Händel, Larghetto	3	0
12.	Bach, Gavotte et Rondo	4	0
13.	Tartini, Allegro moderato	3	0
14.	Mozart, Un poco Adagio	3	0
15.	Paganini, Andante innocentamente	3	0
16.	Porpora, Allegro Finale	3	0
17.	Pagin, Finale	3	0
18.	Manfredi, Adagio	3	0
19.	Kreutzer, Adagio	3	0
20.	Stad, Rondeau	3	0

ALARD, D.

Morceaux célèbres, tirés des „Maîtres classiques.“

No. 21.	Senallie, Sarabande et Allegretto	4	0
22.	Tartini, Allegro assai	3	0
23.	Händel, Adagio et Allegro	4	0
24.	Bach, Gigue	4	0
25.	Bach, Chaconne	6	0

N Nouveau Répertoire du Violoniste, Transcriptions des Oeuvres célèbres.

No. 1.	Bach, Gavotte (in G minor)	4	0
2.	Beethoven, Andante con Variazioni	4	0
3.	Händel, Air varié (Harmonious Blacksmith)	4	0
4.	Haydn, Andante più tosto	4	0
5.	Mozart, Offertoire	4	0
6.	Rameau, Le Tambourin	4	0
7.	Haydn, Sérénade	4	0

VE 24 Mélodies italiennes des Opéras de Bellini, Donizetti, Rossini, Mercadante, Verdi, etc. (in the first position).

Book 1.	Le Barbier de Séville	4	0
	Norma	4	0
2.	La Fille du Régiment	4	0
	Linda de Chamounix	4	0
3.	Nabucco	4	0
	L'Elisire d'Amore	4	0
4.	Nabucco	4	0
	Le Châlet	4	0
5.	Maria Padilla	4	0
	Roberto Devereux	4	0
6.	Les Martyrs	4	0
	Les Puritains	4	0
7.	La Semiramide	4	0
	Adelson	4	0
8.	Il Pastor Szwizero	4	0
	Ciro in Babilonia	4	0
9.	Le Pirate	4	0
	Cristina	4	0
10.	Otello	4	0
	La Romanziera	4	0
11.	Beatrice di Tenda	4	0
	Aureliano	4	0
12.	Anna Bolena	4	0
	Il Zefiro	4	0

VE 24 Etudes mélodiques faciles et progressives (Corder.) Extracted from this Method, in the 1st position

Book 1	5	0
„ 1	6	0
„ 3	7	0

15 Pièces caractéristiques tirées de sa Méthode.

VE No. 1.	Nocturne	3	0
VE 2.	Valse gracieuse	4	0
VE 3.	Sérénade	4	0
E 4.	Larmes et Sourires	3	0
E 5.	Une simple Pensée	3	0
E 6.	Elégie	3	0
E 7.	Polonaise	4	0
E 8.	Valse mignonne	3	0
M 9.	Prière	3	0
M 10.	Introduction et Allegro de Concert	4	0
D 11.	Les Lutins	4	0
D 12.	Cavatine	4	0
D 13.	Le Ruisseau	4	0
D 14.	Boléro	4	0
D 15.	Air varié	4	0

ALBERT, B.

VE Les Débuts du jeune Violoniste.

No. 1.	Une Plainte (in the compass of a fourth)	3	0
2.	Pensée joyeuse (in the compass of an octave)	4	0
3.	Souvenir	4	0
4.	Saltarelle	4	0

AMELOT, E.

D	Fantaisie	Op. 2	7	0
D	3me Fantaisie (in A minor)	8	0	

AMES, J. C.

M	Berceuse (Cradle Song)	4	0
M	Gavotte	4	0
M	Intermezzo	4	0
M	Romance	4	0
M	Sarabande	4	0

SCHOTT & Co.,
LONDON.

B. Schott's Söhne, Mayence.
(Printed in Germany.)

SCHOTT FRÈRES,
BRUXELLES.

POPULAR MUSIC FOR VIOLIN AND PIANO.

VE stands for Very Easy.
M " " Moderately Advanced.

E stands for Easy.
D " " Difficult.

All the following Compositions are for Violin with Piano Accomp., unless marked with c, in which case they are Concertante Duets.

ARNE, Dr.

E Air and Gavotte (A. E. Dyer) 4 0

ARTOT, J.

D 1re Air varié (in D) Op. 1 6 0
D 2me Air varié (in E) Op. 2 6 0
D Souvenir de Bellini, Fant. brill. (Pollitzer) Op. 4 8 0
D Lucia di Lammermoor, Scène des Tombeaux, Fant. Op. 5 7 0
D Le Rêve Op. 6 8 0
D Scherzo Op. 7 6 0
D Hommage à Rubini, Fant. brill. Op. 8 8 0
D Hymne national russe, Gr. Fantaisie Op. 11 8 0
D Norma, Fantaisie Op. 13 8 0
D Sérénade Op. 14 4 6
D Rondo brillant Op. 15 8 0
D Grande Fantaisie de Concert Op. 16 8 0
D Variations concertantes pour Violon et Chant sur une Romance de Pacini Op. 17 8 0
D Premier Concerto in (A minor) Op. 18 8 0
D Robert le Diable, grande Fantaisie Op. 19 8 0
M Romance de Field, transcrite Op. 20 4 0
M Lucrezia Borgia, Romance transcrite 4 0
(See also KALKBRENNER AND ARTOT, AND OSBORNE AND ARTOT.)

ASCHER, J.

C Danse espagnole, Fragment de Salon, (F. Forberg) Op. 24 5 0
E A Léonora, Nocturne, Op. 54, No. 1, (E. W. Ritter) 4 0
E Croyez-moi, Mélodie (C. Weber) 3 0
C Mazurka des Traineaux (C. Weber) 4 0
E Vaillance, Polka militaire (E. W. Ritter) 4 0

AUBER, D. F. E.

Overtures:
C L'Ambassadrice 4 0
Actéon (Violon ad lib.) 4 6
Les Chaperons blancs (Violon ad lib.) 4 6
Le Cheval de Bronze " " 4 0
C Do. do. " " 5 0
Les Diamants de la Couronne (Violon ad lib.) 4 6
Le Dieu et la Bayadère " " 4 0
Le Domino noir " " 4 0
Le Duc d'Orléans " " 4 0
C Fra Diavolo 4 6
Grustave, ou Le Bal masqué (Violon ad lib.) 4 0
Haydée, ou Le Secret " " 4 0
Lestocq " " 4 6
Marco Spada " " 4 0
La Muette de Portici " " 4 0
La Part du Diable " " 4 0
Le Philtre " " 4 0
Le Serment " " 4 6
Zanetta " " 4 0

AULAGNIER, A.

C Le Talisman, 2 Rondeaux sur des motifs de Schubert pour Piano et Violon ou Flûte Op. 34
In 2 Books each 4 6

BACH, J. S.

C Méditation sur le 1re Prélude, adaptée par Ch. Gounod 4 6
D 1re Sonate (in D minor) (Alard) 8 0
D 2me Sonate (in D minor) (Alard) 9 0
D 3me Sonate (in E) (Alard) 8 0
E Gavotte (in G minor) (Alard) 4 0
M Gigue de la Sonate IV. (Alard) 4 0
D Chaconne de la Sonate IV. (Alard) 4 0
M Gavotte et Rondo de la Sonate VI. (Alard) 4 0
E Air et Gavotte de la Suite pour Orchestre en Ré (G. Haddock) 4 0
F Wiegenlied aus dem Weihnachts-Oratorium (E. de Hartog) 4 0
E Air en La mineur (E. de Hartog) 3 0
E Sarabande en Mi-mineur (Moffat) 2 6
C Andante du Concerto dans le Style italien (O. Musin et T. d'Ernesti) 4 0
C 2 Préludien (G. A. Papendick) 4 6
E Adagio (De Swert & Ritter) 2 0
E Andante en La-mineur (De Swert & Ritter) 2 0

BACHMANN, G.

E Chanson-Ballade (Poussard) 4 0
M Gigue Bretonne (Poussard) 5 0
M Perles de Madrid, Habanera (C. Weber) 4 0
E Sorrento, Mazurka (Ritter) 4 0
M Les Sylphes, Impromptu-Valse (Poussard) 5 0

BAILLOT, P.

D Air russe (Alard) Op. 20 5 0
D Air de Paisiello, „Je suis Lindor“ (Alard) 6 0

BALDENECKER, N.

C 3 Sonates Op. 11 6 0
C 3 Sonates Op. 12 4 6

BANKWITZ, C.

Zwei Stücke.
E No. 1. Chanson d'Amour 4 0
M No. 2. Souvenir de Varsovie 4 0

BARBELLA, E.

D 2me Sonate (in E flat) (Alard) 8 0
M Larghetto de la Sonate No. 2 (Alard) 4 0

BARNETCHE, E.

C Sois bon! Romance sans Paroles Op. 64 4 0

BARRÈS, J.

E La Valkyrie, Chant d'amour, Transcription 4 0
E Réverie 4 0

BARRÈS, J., et FAUCHEZ, P.

E Berceuse Africaine 4 6
M Bobre Africain, Danse nègre 4 6

BAS, S. de.

D Lucrezia Borgia, Fantaisie 8 0

BATTA, A.

E Passiflore, Souvenir d'autrefois 3 0
E Songe d'Enfant, Réverie 4 0
E Romance de Kotschoubey, „Oh dites-lui“, transcrite 3 0

BAUDOUIN.

C Quadrille allemand, pour Piano et Violon ou Flûte 4 0

BAZZINI, A.

D Lucia di Lammermoor, Fantaisie dram. Op. 10 8 0
D L'Absence, Mélodie Op. 22 4 0
D Souvenir de Naples, Fantaisie Op. 23 8 0
D Anna Bolena, Fantaisie Op. 24 7 0
D La Ronde des Lutins, Scherzo fantastique (Pollitzer) Op. 25 7 0
D La Sonnambula, 2me Fantaisie Op. 26 8 0
D Il Pirata, Fantaisie de Concert Op. 27 8 0
D Hymne triomphale, 3me Concerto (in B) Op. 29 8 0
6 Morceaux lyriques Op. 35
M No. 1. Elégie (Pollitzer) 5 0
M 2. La Joie 6 0
M 3. Le Muletier 6 0
M 4. Bavardage 4 6
M 5. Rêve de Bonheur 4 6
D 6. Boléro (Pollitzer) 6 0
D Le Carillon d'Arras, Air flammand varié Op. 36 8 0
D 4me Concerto (in A minor) Op. 38 10 6
D La Straniera, Fantaisie Op. 40 8 0
M 3 Morceaux lyriques Op. 41
No. 1. Nocturne 4 0
2. Scherzo 8 0
3. Berceuse 4 0
D Concerto militaire (in D) (Pollitzer) Op. 42 9 0
D Paghiera, tirée du Concerto militaire (Pollitzer) 4 0
2 Morceaux fantastiques Op. 43
D No. 1. Ballade (Pollitzer) 8 0
M 2. La Danse des Gnomes (Pollitzer) 6 0
M 3 Morceaux en Forme de Sonate Op. 44
No. 1. Allegro 5 0
2. Romance 4 0
3. Finale 0 0
M 3 Morceaux caractéristiques Op. 45
No. 1. Heure d'Amour 6 0
2. Regrets 5 0
3. Séguidille 7 0
M 3 Morceaux de Salon Op. 46
No. 1. Une Matinée au Lido 5 0
2. Séparation 6 0
3. Inquiétude 6 0

BAZZINI, A.

D Grandes Etudes (Op. 49, Nos. 1 and 2) each 6 0
D La Traviata, Fantaisie Op. 50 8 0
D Allegro dramatique Op. 51 8 0
M 3 Morceaux de Salon Op. 53
No. 1. Sotto i Salici 4 0
2. Pourquoi? 4 0
3. Mignonne 5 0
D 2me Polonaise Op. 56 8 0

BEAZLEY, J. C.

VE Pensées mignonnes.
No. 1. Chanson 3 0
2. Barcarolle 4 0
3. Elégie 3 0
4. Sympathie 3 0
5. Inquiétude 3 0
6. Contemplation 3 0
7. Chant du Soldat 3 0
E Deux Pensées mélodiques 4 0

BECKER, J.

M Morceaux de Salon.
No. 1. La Veille des Noces 4 0
2. La Brise du Printemps 3 0
3. Un Caprice 4 0

BEETHOVEN, L. van.

Duos, Nouvelle Edition (in score and separate parts).
C 2 Sonates No. 1 F Op. 5, net 2 6
2 G minor 2 6
C 3 Sonates 1 D Op. 12 „ 2 6
2 A 2 6
3 E 2 6
C Sonate F Op. 17 „ 2 0
C Sonate A minor Op. 23 „ 2 6
C Sonate F Op. 24 „ 2 6
C 3 Sonates No. 1 A Op. 30 „ 2 6
2 C minor 2 6
3 G 2 6
C Grande Sonate, dédiée à Kreutzer A Op. 47 „ 4 0
C Grande Sonate A Op. 69 „ 2 6
C Sonate G Op. 96 „ 2 6
C 2 Sonates No. 1 C Op. 102 „ 2 6
2 D 2 6
C 10 Sonates (Op. 12, 23, 24, 30, 47 et 96) „ 12 0
Ditto, bound in cloth, gilt, 4s. extra.
C Sonate in C minor (Alard) Op. 30, No. 2 8 0
M Romance en Sol (in G) Op. 40 4 6
Do. Edition Alard 4 0
Do. Edition Wilhelmj 5 0
Do. Edition Pollitzer 4 0
C Andante con Variazioni (tirés de l'Op. 47) 5 0
M Romance en Fa (in F) Op. 50 4 6
Do. Edition Alard 4 0
Do. Edition Wilhelmj 4 0
Do. Edition Pollitzer 4 0
D Concerto en Ré (in D) (Danclo) Op. 61, net 4 0
D Larghetto tiré du Concerto (Kross) 4 0
D 3 Cadenzas pour le Concerto, par F. Pletenky 4 0
D Cadenza pour le Concerto, par H. Léonard 2 0
C Fidelio, Grand Opéra (A. Brand) Op. 72, net 12 0
C Ditto, Ouverture 4 0
C Egmont, Tragédie de Goethe, Ouverture et Entr'actes (A. Brand) Op. 84, net 5 0
C 9te Symphonie mit Schluss-Chor über Schiller's Ode An die Freude (F. Hermann) Op. 125, net 6 0
C Rondo en Sol (G) 3 0
C 12 Variations sur un Thème de Händel (G) 5 0
C 12 Variations sur un Thème de Mozart Op. 66 5 0
C 12 Variations sur l'Air „Se vuol ballare“, de l'Opéra Le Nozze di Figaro 4 0
C Adagio de l'Op. 13 (Ph. Lamoury) 4 0
C Adagio du célèbre Septuor, Op. 20 (G. Gariboldi) 5 0
C Adagio molto cantabile de la 9me Symphonie (Einsig) 5 0
C Adelaide (de Swert) 4 6
E Andante con Variazioni (Alard) 4 0
E Andante du Quintuor, Op. 16 (G. Haddock) 4 0
E Cavatine et Danza alla Tedesca du Quatuor, Op. 130 (G. Haddock) 4 0
C Sérénade (Brand) Op. 8 7 0
C 6 Valses (Moret) 7 0

SCHOTT & Co.,
LONDON.

B. Schott's Söhne, Mayence.
(Printed in Germany.)

SCHOTT FRÈRES,
BRUXELLES.

POPULAR MUSIC FOR VIOLIN AND PIANO.

VE stands for Very Easy.
M " " Moderately Advanced.

E stands for Easy.
D " " Difficult.

All the following Compositions are for Violin with Piano Accomp., unless marked with C, in which case they are Concertante Duets.

BELLINI, V.

Norma, Ouverture (Violon ad lib.) . . . 4 0

BENDALL, WILFRID

E Chanson d'Amour (Love Song) . . . 3 0

BENEDICT, Sir J., et ANTON.

C Les Soirées musicales de *Rossini*, Duo brillant . . . 8 0

C Le Postillon de Lonjumeau, Gr. Duo brillant . . . 8 0

BENEDICT, Sir J.

Soirées de Londres, 3 Duos brillants.

No. 1. Avec *David*. Obéron, Grand Duo . . . 8 0

2. Avec *Blagrove*. Duo sur des motifs

favoris écossais . . . 8 0

3. Avec *Panofka*. Gipsy's Warning, Duo . . . 8 0

(See also *BERIOT* and *BENEDICT*, Duos,

Nos. 8, 9, 17, 23, 24, 32, 33.)

BERG, C.

C Duo concertant sur un Thème espagnol, pour Piano

et Violon ou Flûte . . . Op. 22 6 0

C Divertissement, pour ditto . . . Op. 27 5 0

C Ditto, ditto . . . Op. 29 5 0

BERIOT, CH. de.

Airs variés. (Edited by *A. Pollitzer*):

M No. 1. En Ré min. (in D min.) Op. 1 5 0

M 2. En Ré . . (in D) . . Op. 2 4 6

M 3. En Mi . . (in E) . . Op. 3 6 0

M 4. En Si . . (in B) . . Op. 5 6 0

M 5. En Mi . . (in E) . . Op. 7 7 0

M 6. En La . . (in A) . . Op. 12 6 0

M 7. En Mi . . (in E) . . Op. 15 6 0

D 8. En Ré . . (in D) . . Op. 42 8 0

D 9. En Ré . . (in D) . . Op. 52 9 0

D 10. En Ré . . (in D) . . Op. 67 8 0

D 11. En La . . (in A) . . Op. 79 7 0

D 12. En Sol . . (in G) . . Op. 88 8 0

M 13. Andante varié . . . Op. 121 6 0

E 14. En Sol (in G) tiré de sa Méthode

D Concertos. (Edited by *A. Pollitzer*):

No. 1. En Ré . . (in D) . . Op. 16 8 0

2. En Si min. (in B min.) Op. 32 15 0

3. En Mi . . (in E) . . Op. 44 12 0

4. En Ré min. (in D min.) Op. 46 8 0

5. En Ré . . (in D) . . Op. 55 10 6

6. En La . . (in A) . . Op. 70 8 0

7. En Sol . . (in G) . . Op. 76 10 6

8. En Ré . . (in D) . . Op. 99 12 0

9. En La min. (in A min.) Op. 104 8 0

10. En La min. (in A min.) Op. 127 8 0

D Le Tremolo, Caprice sur un Thème de *Beethoven*

(*Pollitzer*) . . . Op. 30 7 0

D Andante et Rondo russe, extrait du 2me Concerto

(*Pollitzer*) . . . Op. 32 8 0

D 3 Etudes caractéristiques . . . Op. 37 8 0

Separate:

No. 1. Le Tourbillon . . . 4 0

2. L'Angelus . . . 4 0

3. La Sauterelle . . . 4 0

C Valses en Duo concertant . . . Op. 58 7 0

C 1r Duo original (in D) . . . Op. 63 9 0

C 2me Duo original (in G min.) . . . Op. 68 8 0

C 3me Duo original (in C min.) . . . Op. 69 12 0

C 4me Duo original (in E min.) . . . Op. 71 9 0

Premier Guide du Violoniste, 20 Etudes mélodiques,

faciles et progressives . . . Op. 77.

VE 1re Suite. 10 Etudes variées, avec accomp.

de Piano (*E. W. Ritter*). . .

In 2 Books, each 5 0

M 2me Suite. 10 Etudes mélodiques et de style

en forme de Solos (*Pollitzer*) . . . 9 0

Ditto, Partie séparée de Violon . . . 4 0

D Etude de Salon . . . Op. 85 bis 4 0

VE 10 petites Etudes mélodiques, d'après l'Op. 87

1st Book. Adagio, Mélodie, Rondo, Marche,

Chanson de printemps . . . 5 0

2nd Book. Bluettes, Scherzo, Légende, Souvenir,

Rondo . . . 5 0

C Nocturne . . . Op. 90 4 6

D Fantaisie ou Scène de Ballet (*Ch. Dancla*) Op. 100 8 0

M Les trois Bouquets, 3 petites Fantaisies (*Pollitzer*)

Op. 101

No. 1 to 3, each 4 0

BERIOT, CH. de.

D 2me Fantaisie-Ballet . . . Op. 105 8 0

D Andante-Caprice . . . Op. 108 7 0

M 2 Fantaisies sur des Thèmes russes . . . Op. 111

No. 1. 4 6

No. 2. 6 0

D Grande Fantaisie . . . Op. 115 8 0

M Réveuse, Morceau de Concert (*Pollitzer*) Op. 118 4 0

D Grande Valse de Concert . . . Op. 119 7 0

D Fantaisie lyrique . . . Op. 120 7 0

M Andante varié (*Pollitzer*) . . . Op. 121 6 0

M Elégie tirée de l'Op. 123 . . . 4 0

C Ouverture brillante . . . Op. 122 7 0

D 7 Etudes de Concert, tirées de l'Op. 123 et pourvues

d'un accomp. de Piano (*E. W. Ritter*).

No. 30. Tempo di mavcia . . . 5 0

31. Cantabile . . . 3 0

40. Allegretto . . . 4 6

41. Andante . . . 4 0

44. Moderato quasi Adagio . . . 3 6

53. Adagio non troppo . . . 3 6

55. Lento maestoso . . . 4 6

M Sérénade (*Pollitzer*) . . . Op. 124 4 0

D Les Echos, Fantaisie . . . Op. 125 4 0

D Souvenirs de *Weber*, Fantaisie sur *Oberon* et

Freischütz . . . Op. 126 7 0

E 36 Etudes mélodiques, choisies dans la Méthode.

In 6 Books, each 6 0

E 12 Mélodies italiennes.

1st Book. Non giova il sospirar . . .

Vanne al mio bene . . .

Al dolce guidame . . .

A torto ti lagni . . .

2nd Book. E vezzosa si la rosa . . .

La verginella . . .

Mille sospire e lagrime . . .

Deh! non voler costringere

3rd Book. Comme l'aurette placide . . .

Stanco di pascolar . . .

Quel suono . . .

Prendimi teco . . .

et BENEDICT, Sir J.

C Souvenir de *Beethoven* (Allegro de la 6me et

Andante de la 7me Symphonie) Duo . . . 4 0

C Collection de Duos concertants

No. 1.

avec *LABARRE, T.*

C Le Siège de Corinthe, Fantaisie . . . Op. 6 5 0

No. 2.

C Moïse, Fantaisie . . . Op. 8 5 0

No. 3.

C La Muette de Portici, Fantaisie . . . Op. 10 5 0

No. 4.

avec *OSBORNE, G. A.*

D Le Comte Ory, Fantaisie . . . Op. 11 8 0

No. 5.

C Variations brillantes en Ré, dédiées à la Reine

des Pays-Bas . . . Op. 13 8 0

No. 6.

C Grandes Variations en La mineur, dédiées à Mme.

Cottinet . . . Op. 14 8 0

No. 7.

C Guillaume Tell, Fantaisie brill. (*Pollitzer*) Op. 16 8 0

No. 8.

avec *BENEDICT, J.*

C La Sonnambula, Duo brillant . . . Op. 18 9 0

No. 9.

C Duo concertant, en Mi-b dédié à Mme. Bertin de

Vaux . . . Op. 19 8 0

No. 10.

avec *OSBORNE, G. A.*

C La Pré aux Clercs, Fantaisie brillante . . . Op. 20 8 0

No. 11.

avec *SCHÖBERLECHNER, F.*

C L'Elisire d'Amore, Duo brillant . . . Op. 21 8 0

No. 12.

avec *OSBORNE, G. A.*

C Les Puritains, Duo brillant . . . Op. 22 8 0

No. 13.

C 1r Nocturne sur les Soirées musicales de *Rossini*

Op. 23 7 0

No. 14.

C 2me Nocturne sur les Soirées musicales de *Rossini*

Op. 23 7 0

No. 15.

C L'Ambassadrice, Variations de Concert . . . Op. 24 8 0

No. 16.

C Duo brillant sur un Thème original . . . Op. 25 8 0

No. 17.

avec *BENEDICT, J.*

C Norma, Fantaisie brillante . . . Op. 28 8 0

No. 18.

avec *OSBORNE, G. A.*

C Le Domino noir, Duo brillant . . . Op. 31 8 0

No. 19.

avec *WOLFF, E.*

C Robert le Diable, Duo brillant . . . 9 0

No. 20.

C Zanetta, Duo brillant . . . Op. 33 8 0

No. 21.

C Les Diamants de la Couronne, Duo brillant. Op. 38 8 0

No. 22.

avec *THALBERG, S.*

C Les Huguenots, Duo brillant . . . 9 0

No. 23.

avec *BENEDICT, J.*

C Le Fruit de L'Etude, 6 Duos faciles et brillants

sur des Mélodies célèbres. Op. 35.

1st Book . . . 8 0

No. 24.

2nd Book . . . 8 0

No. 25.

avec *LABARRE, T.*

C 1r Nocturne sur des Mélodies de *F. Schubert*.

(Plaintes de jeune Fille, La Poste). Op. 34 6 0

No. 26.

C 2me Nocturne sur des Mélodies de *F. Schubert*.

(La Religieuse, Ave Maria, L'Illusion.) Op. 34 6 0

No. 27.

C 3me Nocturne sur des Mélodies de *F. Schubert*.

(Le Roi des Aulnes, La Sérénade.) . Op. 34 6 0

No. 28.

avec *WOLFF, E.*

C Fantaisie sur des motifs originaux . . . Op. 36 8 0

No. 29.

avec *OSBORNE, G. A.*

C Souvenir d'*Auber*, Duo brillant . . . Op. 39 8 0

Op. 30.

avec *LABARRE, T.*

C 1r Duetto sur Stabat Mater de *Rossini*. Op. 40 5 0

No. 31.

C 2me Duetto sur Stabat Mater de *Rossini*. Op. 40 5 0

No. 32.

avec *BENEDICT, J.*

C Le Progrès, 6 Duos non difficiles sur des motifs

favoris.

1st Book . . . Op. 41 8 0

No. 33.

2nd Book . . . Op. 41 8 0

SCHOTT & Co.,
LONDON.

B. Schott's Söhne, Mayence.
(Printed in Germany.)

SCHOTT FRÈRES
BRUXELLES.

POPULAR MUSIC FOR VIOLIN AND PIANO.

VE stands for Very Easy.
M " " Moderately Advanced.

E stands for Easy.
D " " Difficult.

All the following Compositions are for Violin with Piano Accomp., unless marked with C, in which case they are Concertante Duets.

		s. d.			s. d.			s. d.
No. 34.			No. 60.			No. 83.		
BERIOT, CH. de. avec WOLFF, E.			BERIOT, CH. de. avec OSBORNE, G. A.			BERIOT, CH. de. avec BERIOT, FILS, C. V. de		
c 5 Morceaux de Salon sur des motifs originaux. Op. 45.			c L'Enfant prodigue, Duo brillant	Op. 80	8 0	c Potpourri carnavalesque, Duo comique et brillant		
No. 1. Fantaisie	4	6					Op. 107	9 0
No. 35.			No. 61.			No. 84.		
2. Air varié	4	6	c Giralda, Duo brillant	Op. 81	7 0	avec FAUCONNIER, C.		
No. 36.			c La Reine du Chypre, Duo brillant	Op. 82	8 0	c Souvenirs dramatiques. 13th Book. Othello, 3 Duos		
3. Impromptu	4	6					Op. 89	17 0
No. 37.			c La Fille du Régiment, Duo brillant	Op. 83	8 0	No. 85.		
4. Fantaisie	4	6				D 14th Book Roméo et Juliette et La Straniera,		
No. 38.			c Airs hongrois et styriens, Duo	Op. 84	8 0	2 grands Duos brillants	Op. 110	15 0
5 Rondo	4	6				No. 86.		
No. 39.			No. 65.			avec BERIOT, FILS, C. V. de		
6. Boléro	4	6	avec MATTHIAS, G.			c La Circassienne, Duo brillant	8	0
No. 40.			c La Juive, Gr. Duo	Op. 85	8 0	No. 87.		
c Souvenir de Boulogne, 2 Duos concertants. Op. 48.						avec FAUCONNIER, C.		
No. 1. Sérénade variée	6	0	No. 66.			c La Pagode, Duo brillant	8	0
No. 41.			c Lucie de Lammermoor, Duo brillant	Op. 86	8 0	No. 88.		
2. Divertissement pastoral	6	0				avec BERIOT, FILS, C. V. de		
No. 42.			avec FAUCONNIER, C.			c Lalla Roukh, Duo	6	0
c Les Intimes, 2 Duos brillants. Op. 49.			Souvenirs dramatiques.			No. 89.		
No. 1. Fantaisie de Salon	6	0	c 1st Book. La Gazza Ladra, 6 Duettinos. Op. 89	8	0	c Faust de Gounod, Duo	7	0
No. 43.						No. 90.		
2. Fantaisie dramatique	6	0	No. 68.			Souvenirs dramatiques.		
No. 44.			c 2nd Book. Le Freischütz, 6 Duettinos. Op. 89	8	0	avec FAUCONNIER, C.		
c La Soirée, 2 Duos concertants. Op. 50.						c Souvenirs dramatiques. 15th Book. Tancredi,		
No. 1. La Chasse	6	0	No. 69.			6 Duettinos	8	0
No. 45.			c 3rd Book. Anna Bolena, 6 Duettinos. Op. 89.	8	0	No. 91.		
2. Impromptu	6	0				c 16th Book. Les Noces de Figaro, 6 Duettinos	8	0
No. 46.			avec OSBORNE, G. A.			No. 92.		
c La Part du Diable, Gr. Duo	Op. 51	8 0	c Marco Spada, Gr. Fantaisie	Op. 91	8 0	c 17th Book. Le Barbier de Séville, 5 Duettinos	8	0
No. 47.			c 3 Duos de Salon. Op. 92.			No. 93.		
avec OSBORNE, G. A.						c 18th Book. La Flûte enchantée, 6 Duettinos	8	0
c Guillaume Tell, 2me grand Duo.	Op. 53	8 0	No. 71.			BERR, F. et FESSY, A.		
No. 48.			No. 1. L'Amitié, Thème allemand	4	6	c Le Comte Ory, Fantaisie et Variations, arr. par		
avec WOLFF, E.						A. Brand	6	0
c La Sirène, Duo brillant	Op. 54	8 0	No. 72.			BERTINI, H.		
No. 49.			2. Préciosa, de Weber	4	6	c 1re Sonate	Op. 152	10 6
avec OSBORNE, G. A.			No. 73.			c 2me Sonate	Op. 153	12 0
c Le Barbier de Séville, Duo brillant	Op. 56	8 0	3. La Carnaval russe, Air national	4	6	c 3me Sonate	Op. 156	15 0
No. 50.						BESEKIRSKY, G.		
c La Gazza Ladra, grand Duo brillant	Op. 60	8 0	avec FAUCONNIER, C.			D Scène lyrique	Op. 14	4 6
No. 51.			Souvenirs dramatiques.			D Faust de Gounod, Fantaisie de Concert	7	0
avec WOLFF, E.			c 4th Book. Don Juan, 6 Duettinos	15	0	M Souvenir de Varsovie, 2 Mazurkas	4	6
c La Donna del Lago (Robert Bruce), Gr. Duo			Separate, Nos 1 to 6	each	4 6	D Allegro du 1r Concerto de Paganini, refait et		
brillant	Op. 61	8 0	No. 75.			reinstrumenté avec une cadence	8	0
No. 52.			c 5th Book. L'Elisire d'Amore, 6 Duettinos	15	0	BEYER, FERD.		
c La Muette de Portici, Gr. Duo brillant. Op. 62	8	0	Separate, Nos 1 to 6	each	4 6	c Bouquets de Mélodies, arr. par Fr. Forberg Op. 42		
No. 53.			No. 76.			No. 1. La Fille du Régiment	7	0
c Haydée, Duo brillant	Op. 65	8 0	c 6th Book. Norma, 6 Duettinos	15	0	2. Martha	7	0
No. 54.			Separate, Nos. 1 to 6	each	4 6	3. Norma	7	0
c Le Val d'Andorre, Duo brillant	Op. 66	8 0	No. 77.			4. Les Huguenots	8	0
No. 55.			c 11th Book. Opéra sans Paroles, en 3 Parties			5. Robert le Diable	7	0
c Le Prophète, Duo brillant	Op. 72	8 0	Op. 93	15	0	6. Lucia di Lammermoor	8	0
No. 56.			Separate Nos. 1 to 3	each	7 0	BLASIUS, E.		
avec OSBORNE, G. A.			No. 78.			c 1re Sonate (in G) (Alard)	8	0
E La Favorite, Duo brillant	Op. 73	7 0	c 7th Book. Beatrice di Tenda, 3 Duos brillants			BLUMENTHAL, J.		
No. 57.			Op. 94	17	0	c 2 Morceaux de Salon	Op. 77	
c La Cenerentola, Duo brillant	Op. 74	7 0	Separate, Nos. 1 to 3	each	8 0	No. 1. Romance	3	0
No. 58.			No. 79.			2. Air ancien	4	0
c Le Pirate, Duo brillant	Op. 75	7 0	c 8th Book. Semiramide, 6 Duettinos.	Op. 96	15 0	E Le Chemin du Paradis (Far away, where angels		
No. 59.			Separate, Nos. 1 to 6	each	4 6	dwell) (E. W. Ritter)	4	0
c Le Caid, Duo brillant	Op. 78	7 0	No. 80.			BOCCHERINI, L.		
			c 9th Book. Les Puritains, 6 Duettinos	Op. 97	17 0	E Celebrated Menuet (Haddock)	4	0
			Separate, Nos. 1 to 6	each	4 6	M Pastorale et célèbre Menuet (Alard)	Op. 52	5 0
			No. 81.			C Menuet (Lamourey)	4	0
			c 10th Book. La Sonnambula, 6 Duettinos Op. 98	17	0	E Menuet (Danbé)	3	0
			Separate, Nos. 1 to 6	each	4 6	M 3me Sonate (in G) (Alard)	5	0
			No. 82.			BÖCKMANN, FERD.		
			c 12th Book. Obéron, 5 Duettinos	Op. 103	12 0	E Stimmungsbilder von G. Merkel. 6 Lyrische Stücke		
						aus Op. 72	7	0

SCHOTT & Co.,
LONDON.

B. Schott's Söhne, Mayence.
(Printed in Germany.)

SCHOTT FRÈRES,
BRUXELLES.

POPULAR MUSIC FOR VIOLIN AND PIANO.

VE stands for Very Easy.

M " " Moderately Advanced.

E stands for Easy.

D " " Difficult.

All the following Compositions are for Violin with Piano Accomp., unless marked with C, in which case they are Concertante Duets.

BOIELDIEU, F. A.			CASORTI, A.			DAMROSCH, L.		
Overtures:			M Les Regrets, Mélodie Op. 8 4 6			M Capriccietto 5 0		
Le Caliph de Bagdad (Violon ad lib.) 4 0			M Ir Air varié Op. 13 8 0			M Nachtgesang 6 0		
La Dame blanche (Violon ad lib.) 4 0			(See also SCRIBA and CASORTI.)					
BOOTH, BROMLEY.			CHABRAN, F.			DANBÉ, J.		
E Berceuse 4 0			M 5me Sonate (in G) (Alard) 6 0			M Amour Maternel, Berceuse Op. 17 4 0		
BORDÈSE, L.			M Largo de la 5me Sonate (Alard) 4 0			M Réverie Op. 28 4 0		
c Les Soirées de Portici, 5 Fantaisies sur des Chants favoris.			CHERUBINI, L.			30 Morceaux élémentaires et progressifs pour Violon et Piano. In 5 Series.		
No. 1. La Prima Donna, Scène dramatique 4 0			M Scherzo du Ir Quatuor (in E flat) (G. Haddock) . 4 0			VE 1re Série. 6 petits Morceaux Op. 20		
2. Geneviève de Paris, Scène dramatique 4 0			E Ave Maria (E. W. Ritter) 3 0			No. 1. Barcarolle mignonne 3 0		
3. L'Esclave mauresque, Scène dram. 4 6			CHOPIN, F.			2. Mélodie et Cabalette 3 0		
4. Gina, la Devineresse, Scène dram. 4 0			E Nocturne (en Mi-bémol, in E flat) No. 2 (A. Gibson) Op. 9 3 0			3. Petite Gavotte 3 0		
5. Les Brésiliennes, Duettino 5 0			C Marche funèbre Op. 35 3 0			4. Petite Valse lente 3 0		
BORGHI, L.			E Deux Mazurkas (A. Gibson) 4 0			5. Romance 3 0		
M 1re Sonate (Alard) Op. 5 5 0			C Polonaise (in Sol-b, in G flat) Op. posth. (Forberg) 4 0			6. Nocturne 3 0		
BOTT, J. J.			C Valse posth. (in E minor) (Forberg) 4 0			VE 2me Série. 6 petites Récréations. Op. 30		
M 3 Morceaux de Salon Op. 18 8 0			CLAPISSON, L.			No. 1. Cantabile et Allegro 3 0		
BOURGEOIS, E.			La Symphonie, Ouverture (Violon ad lib.) 4 0			2. Menuet 3 0		
E La Véritable Manola, Boléro-Séguidille (E. W. Ritter) 4 0			COENEN, FR.			3. Adagio et Rondo 4 0		
BOUSQUET, N.			C Duo élégant sur des Motifs favoris chantés par Jenny Lind Op. 14 6 0			4. Petite Valse 4 0		
C Les Fauvettes, Polka, arr. 3 0			C Duo élégant sur un Air mexicain Op. 15 6 0			5. Caprice 3 0		
BOWLING, W.			M L'Echo, Morceau de Salon Op. 17 4 6			6. Petite Barcarolle 3 0		
E Dans la Gondole, Barcarolle 3 0			C 3me Duo élégant, Variations sur un Air du Stabat Mater de Rossini Op. 20 6 0			E 3me Série. 6 Fantaisies mignonnes Op. 21		
BRAGA, G.			COLE, J. T.			No. 1. Romance et Tyrolienne 4 0		
M La Serenata, Légende valaque, transcrite par A. Pollitzer 4 0			M Nocturne Op. 4 4 6			2. Yankee doodle 4 0		
BRAMBACH, J. C.			COLLONGUES, G.			3. Valse du Duc de Reichstadt 4 0		
E Menuetto Scherzoso (E. W. Ritter) 4 0			C Les Réveries de Marguerite, Mélodie-Mazurke de Ch. Yung, transcr. 4 0			4. Canzonetta 4 0		
E Sérénade (E. W. Ritter) 4 0			COLYNS, J. B.			5. Obéron de Weber 4 0		
BRAND, A.			D Fantaisie brillante Op. 1 7 0			6. Andante et Air de Ballet 4 0		
E 6 Valses brillantes 4 6			D Variations sur l'Air „God save the Queen“ Op. 4 4 0			E 4me Série. 6 Fantaisies brillantes Op. 22		
M 7me Concerto de Rode, arrangé en Sonate . . . 8 0			D Morceau de Concert 7 0			No. 1. La dernière Rose (Last Rose of Summer) 4 0		
BRANDENBURG, F.			M 4 petits Morceaux de Concert:			2. Invitation à la Valse de Weber 4 0		
M Réverie sur un Thème de Küchen Op. 9 5 0			No. 1. Histoire en deux Couplets 4 0			3. Carnaval de Venise 4 0		
BRICKDALE-CORBETT, H. M.			2. Menuet 4 0			4. Mazurka de Salon 4 0		
M Cavatine Op. 10 4 6			3. Berceuse 3 0			5. Le Chant du Bivouac 4 0		
BROOKS, WALTER.			4. Polonaise 4 0			6. Cantabile et Boléro 4 0		
E 2 Morceaux Op. 14			COMETTANT, R.			D 5me Série. 6 Morceaux de Concert.		
No. 1. Mélodie en Ut 3 0			E La Sympathie, Valse (E. W. Ritter) 4 0			No. 1. 2me Valse de Concert in D 5 0		
2. Berceuse en Mi-b 3 0			CORELLI, A.			2. Idylle 5 0		
E 3 Morceaux Op. 50			E Adagio, transcr. (de Swert-Ritter) 2 0			3. Boléro-Réverie 5 0		
No. 1. Un Aveu, Chansonnette 3 0			E Andante, transcr. (de Swert-Ritter) 2 0			4. 1er Solo de Concerto (Style ancien) . . . 5 0		
2. Chansonnette militaire 3 0			D La Follia, Variations sérieuses, avec Cadenza par H. Léonard — —			5. Rondo de Concerto (Style ancien) . . . 5 0		
3. A la Russe, Chansonnette 3 0			E Sarabande, a. r. (A. Moffat) 2 0			6. Polonaise brillante 5 0		
BRUCH, W.			M 1re Sonate (in D) (Alard) Op. 5 5 0			6 Morceaux de Salon.		
M Romance 4 0			D 12me Sonate (Follia) (Alard) Op. 5 7 0			M No. 1. 2e Andante appassionato 4 0		
BÜLOW, H. de, et SINGER, E.			CRAMER, H.			M 2. Rondo caractéristique 5 0		
C Tannhäuser, Fantaisie concertante 12 0			C La Paloma d'Yradier, transcr., Op. 171, No. 1 bis 4 6			M 3. Jeanne-Valse 5 0		
C Ilka de Doppler, Fantaisie concertante 12 0			CZIBULKA, A.			E 4. Gavotte de J. B. Lulli 3 0		
BURGMÜLLER, F.			C Scène de Ballet (Ritter) Op. 268 5 0			E 5. Menuet (Style ancien) 3 0		
E 3 Nocturnes 6 0			C Gavotte Stephanie, arr. Op. 312 4 6			E 6. Hymne National russe 3 0		
Separate Nos. 1, 2 and 3 each 3 0			C Chants d'Hyménée, Valses (Gobbaerts) Op. 313 4 6			E 20 Transcriptions faciles and progressives.		
E La Chaconne d'Offenbach (Ritter) 4 0			C Pavane Rodolphe, arr. Op. 314 4 6			No. 1. Martini. Les Moutons 3 0		
E La Fête des Gondoliers, Schottisch brillante (E. W. Ritter) 4 0			C Gavotte Royale (Ritter) Op. 315 4 0			2. La Romanesca, Air célèbre du XVIme siècle 3 0		
C Le Juif errant, Gr. Valse brillante 5 0			C Gavotte de la Princesse, arr. Op. 334 3 0			3. Martini. Plaisir d'Amour 3 0		
C Les Yeux bleus, Gr. Valse brillante 5 0			D'ALQUEN, F.			4. Lully. Menuet du Bourgeois Gentilhomme 3 0		
CAMPAGNOLI, B.			E 2 Morceaux de Genre.			5. Gluck. Pas des Esclaves d'Iphigénie en Aulide 3 0		
M Allegro spiritoso (Ragghianti) 6 0			No. 1. Romance 4 0			6. Boccherini. Célèbre Menuet 3 0		
CARAFÀ, M.			2. Alla Tarentella 4 0			7. Stradella. Air d'Eglise 3 0		
La Prison d'Edimbourg, Ouverture (Violon ad lib.) 4 6			E 2 Romances sans Paroles 4 0			8. Grétry. Choeur des Deux Avarès, Sarabande de l'Epreuve villageoise 3 0		
CARON, C.			E Mazurka 4 0			9. Beethoven. Valse du Désir 3 0		
C Andant et Boléro Op. 23 6 0			E Tarentella 4 0			10. Rameau. Tambourin 3 0		
CARRODUS, J. T.			DAMCKE, B.			11. Mozart. Romance de Chérubin des Noces de Figaro 3 0		
D Il Trovatore, Fantaisie 9 0			C La Veillée, Pastorale Op. 38 4 0			12. Leclair. Andante d'une célèbre Sonate 3 0		
D Fantasia on Scotch Melodies 7 0			E 2 Morceaux de Salon Op. 39			13. Rossini. Prière de Moïse 3 0		
			No. 1. Chant d'Amour 4 0			14. Lambert de Beaulieu. Ballet de la Reine organisé par Balthazar de Beaujoyeux 3 0		
			2. Berceuse 4 0			15. Field. Nocturne 3 0		
						16. Haydn. Sérénade du Quatuor 3 0		
						17. Mouret. Bourrée des Amours de Rogonde 3 0		
						18. Mendelssohn. Chanson de Printemps 3 0		
						19. Mendelssohn. Andanté tranquillo du Songe d'une Nuit d'été 3 0		
						20. Mozart. Marche Turque 3 0		
						E La Valkyrie de Wagner, Chant d'Amour, transcrit 4 0		

POPULAR MUSIC FOR VIOLIN AND PIANO.

VE stands for Very Easy.
M " " Moderately Advanced.

E stands for Easy.
D " " Difficult.

All the following Compositions are for Violin with Piano Accomp., unless marked with C, in which case they are Concertante Duets.

		s.	d.
DANCLA, CH.			
VE	Le Mélodiste, 12 Fantaisies très faciles Op. 86 bis		
	1st Book. Norma, Semiramide, Elisire, Freischütz, Redowa de Wallerstein	6	0
	2nd Book. Donna del Lago, Air suisse, Hymne Autrichien, Don Juan, Dernière Pensée de Weber	6	0
	3rd Book. Cenerentola, Fleur du Tage, La Romanesca, Les Noces de Figaro, Crociato, Le Cor des Alpes, Valse du Freischütz, Plaisir d'Amour	6	0
E	6 Petits Airs variés Op. 89		
	No. 1. Thème de <i>Pacini</i>	4	0
	2. Thème de <i>Rossini</i>	4	0
	3. Thème de <i>Bellini</i>	4	0
	4. Thème de <i>Donizetti</i>	4	0
	5. Thème de <i>Weigl</i>	4	0
	6. Thème de <i>Mercadante</i>	4	0
C	Souvenir d'Orphée de <i>Gluck</i> , Duo	Op. 96	4 6
C	Souvenir d'Armide de <i>Gluck</i> , Duo	Op. 97	7 0
M	Romance et Mazurka	Op. 100	6 0
M	Tarantelle	Op. 102	9 0
VE	3 Petits Divertissements. Op. 106. 1st Book	4	6
E	2nd Book	4	6
VE	Les Perles de l'Italie, de la France et de l'Allemagne, 30 Mélodies favorites Op. 107 bis		
	Book 1. Norma, Le Barbier de Séville, Norma, L'Elisire d'Amore, O, ma tendre Musette	6	0
	Book 2. La Sonnambula, I Montecchi ed i Capuletti, L'Elisire d'Amore, Valse allemande, Semiramide	6	0
	Book 3. Andante d' <i>Haydn</i> , Air espagnol d' <i>Hérold</i> , Air de <i>Berton</i> , Le jeune Henri, Euryanthe	6	0
	Book 4. Armide, Le Barbier de Séville, La Gazza Ladra, Emma d' <i>Auber</i> , L'Amant jaloux	6	0
	Book 5. La Flûte enchantée, Romance de <i>Mendelssohn</i> , Nina de <i>D'Alayrac</i> , Il Crociato, Andante de la 5me Symphonie de <i>Beethoven</i>	6	0
	Book 6. Anna Bolena, Sérénade de <i>Schubert</i> , Oedipe à Colonne de <i>Sacchini</i> , Marche du Moïse, Prière du Moïse	6	0
Separate:			
	No. 22. Romance du Printemps (Spring Song) de <i>Mendelssohn</i>	2	0
	No. 27. Sérénade de <i>Schubert</i>	2	0
C	Moïse de <i>Rossini</i> , Duo brillant	Op. 111	7 0
D	Andantino et Polonaise brillante	Op. 112	7 0
M	Hymne à Ste. Cécile	Op. 114	4 0
E	L'Utile et l'Agréable. 24 Mélodies faciles dans tous les tons	Op. 115	
	In 4 Books, each	7	6
C	La Flûte enchantée, Duo brillant	Op. 116	7 6
E	6 Petits Airs variés. 2e Série	Op. 118	
	No. 1. I Montecchi ed i Capuletti	4	6
	2. La Straniera	4	6
	3. Norma	4	6
	4. La Sonnambula	4	6
	5. Les Puritains	4	6
	6. Le Carnaval de Venise	4	6
D	Variations brill. sur le Carnaval de Venise	Op. 120	8 0
D	Valse de Concert	Op. 121	7 0
	Petite Ecole de la Mélodie, 20 Pièces très faciles	Op. 123	
	VE 1st and 2nd Book	each	7 0
E	3rd Book	8	0
C	3 Duos	Op. 124	
	No. 1. Robin des Bois (Der Freischütz)	4	6
	2. Sérénade de Don Juan	4	6
	3. Air irlandais et le Carnaval de Venise	4	6
E	6 petites Fantaisies faciles	Op. 126	
	1st Book. { Fantaisie-Valse	4	6
	{ Fantaisie élégante		
	2nd Book. { Fantaisie Air varié	4	6
	{ Fantaisie italienne		
	3rd Book. { Fantaisie Boléro	4	6
	{ Fantaisie Marche		
D	6me Fantaise	Op. 127	9 0
M	Andante cantabile	Op. 130	4 0
M	Berceuse	Op. 131	4 0
M	Elégie	Op. 132	4 0
D	Faust de <i>Gounod</i> , Fantaisie-Caprice	Op. 133	9 0
M	Canzonetta	Op. 134	5 0

		s.	d.
DANCLA, CH.			
M	La Charmille, Rêverie poétique	Op. 135	4 0
M	Saltarelle	Op. 136	5 0
D	La Dame blanche, Fantaisie brill.	Op. 137	7 0
E	3 Sonates faciles et brillantes (<i>Ritter</i>)	Op. 138	
	No. 1. En Sol (in G)	5	0
	2. En Ré (in D)	5	0
	3. En La min. (in A min.)	5	0
M	Souvenir de Cauterets, Cavatine	Op. 140	4 0
M	6 petits Solo-Etudes de Concerto	Op. 141	
	Nos. 1 to 6, each	4	0
E	6 Pièces mélodiques et caractéristiques	Op. 143	
	No. 1. Joyeuse Chanson	4	0
	2. Le Calme de l'Ame	4	0
	3. Le Premier Sourire	4	0
	4. Quiétude et Douce Agitation	4	0
	5. Regrets du Passé	4	0
	6. Souvenir de Tristesse	4	0
D	La Fille du Régiment, Fantaisie brill.	Op. 145	8 0
VE	8 petites Pièces mignonnes	Op. 149	
	Complete	9	0
	In 2 Books, each	6	0
Separate:			
	No. 1. Valse	3	0
	2. Petit Fragment de Sonate	3	0
	3. Petit Air de Ballet	3	0
	4. Mélodie élégante	3	0
	5. Petite Etude chantante	3	0
	6. Petit Boléro	3	0
	7. Berceuse	3	0
	8. Petite Gavotte	3	0
M	Introduction, Cantabile et Allegro espagnol	Op. 152	5 0
M	Andante et petit Rondeau	Op. 154	4 0
D	Barcarolle	Op. 157	6 0
D	Pensée poétique du Soir	Op. 158	5 0
M	Le Berceau, Conte d'Enfant	Op. 165	4 6
M	Simple Histoire, Idylle	Op. 166	4 6
D	L'Enfant de Bohême, Introduction et Rondo romantique	Op. 168	8 0
M	Chaconne	Op. 169	5 0
C	L'Ecole de l'Accompagnement. 6 Morceaux mélodiques, classiques et concertants 3me Série	Op. 170	
	No. 1. Marche	5	0
	2. Andante, Prière	4	0
	3. Menuet	4	0
	4. Valse	4	0
	5. Sérénade	4	0
	6. Mazurka	4	0
D	Souvenir de Dieppe, Sérénade brillante	Op. 172	6 0
C	L'Ecole de l'Accompagnement. 6 Morceaux mélodiques, classiques et concertants 1re Série	Op. 175	
	No. 1. Fragment de Sonate	4	0
	2. Petit Enfant, Berceuse	4	0
	3. Le Conte de la Grand mère	4	0
	4. La Rosée du Matin	4	0
	5. Petite Ronde villageoise	4	0
	6. Le Coucou, la Caille et le Rossignol	4	0
C	L'Ecole de l'Accompagnement. 6 Morceaux mélodiques, classiques et concertants 2me Série	Op. 176	
	No. 1. Expansion	4	0
	2. Il Dolente, Menuet lent	4	0
	3. Eva, Mazurka	4	0
	4. Complainte	4	0
	5. Le Hamac	4	0
	6. Primevère, Mazurka	4	0
VE	Bouquet des Champs. 3 petites Pièces (First Position)	Op. 177	
	No. 1. L'Eglantine, Petite Polka	4	0
	2. La Violette, Petite Valse	4	0
	3. La Marguerite, Petite Polka	4	0
	Nouvelle Ecole de la Mélodie. 50 Pièces faciles et progressives dans les premières 5 Positions (<i>Corder</i>).		
VE	Book 1. First Position	6	0
VE	Book 2. First Position	7	0
VE	Book 3. Mélodie expressive, Valse, Rêverie, Pensée, Canzonetta, Romance	6	0
E	Book 4. Mélodie, Rêverie, Etude mélodique, Mélodie sentimentale, Mélodie-Ballade, Menuet	6	0
E	Book 5. Gavotte, Mazurka, Ballade, Menuetto, Berceuse, Impromptu	6	0

		s.	d.
DANCLA, CH.			
E	Book 6. Elégie, Méditation, Promenade, Barcarolle, Romance, Air de Ballet, Mazurka	7	0
E	La Vienne, Barcarolle	4	0
	(See also <i>Rossini</i> and <i>Dancla</i>).		
DANCLA, LEOP.			
VE	Bluettes, 16 Pièces faciles et caractéristiques	Op. 48	
	1st Book. Enfantillage, 1re Mazurka, Barcarolle, Petite Valse	6	0
	2nd Book. Au Bord de l'Adriatique, Andante Cantabile, Prière, Petit Rondo	6	0
	3rd Book. Petite Ballade, 2me Mazurka, Cantabile religieux, Impromptu	6	0
	4th Book. Sérénade, Rondo pastoral, Fête au Hameau, Marche	6	0
C	Airs populaires norvégiens, Duo concertant	Op. 52	7 0
E	3 Fantaisies caractéristiques	Op. 53	
	No. 1. <i>V. Massé</i> , La Mule de Pedro, Fant. esp.	5	0
	2. Crociato de <i>Meyerbeer</i> , Fantaisie chevaleresque	5	0
	3. <i>Poise</i> , Bonsoir voisin, Fant. mignonne	5	0
C	Petit Carnaval, Duettino	Op. 54	5 0
E	3 petites Pièces caractéristiques	Op. 55	6 0
	No. 1. Le petit Ami, Mélodie		
	2. Bonheur du Retour		
	3. Au Bord du Lido, Barcarolle.		
C	Soirée dansante, Collection de Danses.		
	No. 1. Les Dunes normandes, Quadrille	4	0
	2. La Plage de Home, Polka	4	6
	3. Gabrielle, Polka-Mazurka	4	6
	4. Souvenir du Calvados, Valse	6	0
	5. Souvenir du Calvados, Galop	6	0
DANZI, F.			
C	3 Sonates	Op. 1	8 0
DAUVERGNE, A.			
M	6me Sonate (C minor) (<i>Alard</i>)	6	0
DAVID, FEL.			
C	12 Mélodies.		
	1st Book. Le Songe, Le Réveil	7	0
	2nd Book. L'Espoir, Le Regret	7	0
	3rd Book. La Douce, Le Caprice	7	0
	4th Book. La Mélancolie, La Gaité	7	0
	5th Book. Le Retour, La Plainte	7	0
	6th Book. Le Bonheur, Le Souvenir	7	0
D'EGVILLE, L. H.			
D	Les Tziganes, Solo sur des motifs hongrois	Op. 15	4 0
D	Saltarella-Caprice, Solo	Op. 19	7 0
E	Romance (in B flat)	Op. 23	4 0
	Strathspey, Danse écossaise	Op. 27	
	Elégie	Op. 28	
	Dolce far niente, Idylle	Op. 32	
DEICHMANN, CH.			
C	Sonate (in D minor)	12	0
DELEDICQUE, L.			
C	Adagio du 66me Quatuor de <i>Haydn</i> , transcrit	4	0
C	La Truite, Thème varié du Quintetto Op. 114 de <i>Schubert</i> , transcrit	5	0
DE SWERT, J.			
E	Adelaide von <i>Beethoven</i> , transcr.	4	6
E	Sonate de <i>L'Oeillet</i> , arr.	5	0
E	Les Grands Maîtres, Morceaux choisis (<i>Ritter</i>)		
	No. 1. <i>Bach</i> , <i>J. S.</i> , Andante	3	0
	2. <i>Händel</i> , Larghetto	2	0
	3. <i>Veracini</i> , Sarabande	2	0
	4. <i>Händel</i> , Larghetto	2	0
	5. <i>Corelli</i> , Andante	2	0
	6. <i>Locatelli</i> , Cantabile	2	0
	7. <i>Bach</i> , <i>J. S.</i> , Adagio	2	0
	8. <i>Händel</i> , Andante	2	0
	9. <i>Locatelli</i> , Siciliano	2	0
	10. <i>Tartini</i> , Largo	2	0
	11. <i>Pergolesi</i> , "Tre giorni"	2	0
	12. <i>Locatelli</i> , Aria	2	0
	13. <i>Tartini</i> , Andante	2	0
	14. <i>Corelli</i> , Adagio	2	0
	15. <i>Leclair</i> , Andante	2	0

SCHOTT & Co.,
LONDON.

B. Schott's Söhne, Mayence.
(Printed in Germany.)

SCHOTT FRÈRES,
BRUXELLES.

POPULAR MUSIC FOR VIOLIN AND PIANO.

VE stands for Very Easy.
M „ „ Moderately Advanced.

E stands for Easy.
D „ „ Difficult.

All the following Compositions are for Violin with Piano Accomp., unless marked with c, in which case they are Concertante Duets.

	s.	d.
DIEHL, J.		
M Romanze	Op. 8	4 0
DIETZ, A.		
D Halka de <i>Moniuszko</i> , Fantaisie de Concert	9	0
DIETZ, F. W.		
c Marche célèbre de la 1re Suite de <i>F. Lachner</i>	Op. 113	5 0
DÖHLER, TH.		
c Souvenir de Naples, Tarantelle	Op. 46	8 0
DONIZETTI, G.		
c La Fille du Régiment, Opéra complet arrangé net 12 0		
Ouvertures (Violon ad lib.)		
La Fille du Régiment	4	0
Lucie di Lammermoor	4	6
Les Martyrs	4	6
D'ORSO, FR.		
E Habanera (<i>Ritter</i>)	Op. 33	4 0
DREYSCHOCK, F.		
M 2 Morceaux Romance, Habanera	Op. 6	7 0
DREYSCHOCK, R.		
M Divertissement	4	0
DUFAURE, A.		
VE Nazareth, by <i>Ch. Gounod</i> , transcr.	2	0
DUPONT, A.		
c Une Chanson de Jeune Fille, transcr.	Op. 18	4 0
c 3 Impromptus de Concert	Op. 34	
No. 1. Appassionato	4	6
2. Tarantelle-Scherzo	6	0
3. Invocation	4	6
c 4me Impromptu	Op. 45	6 0
DUPUIS, J.		
D Morceau de Concert	Op. 4	8 0
D Tarantelle	Op. 5	7 0
D Valse de Concert	Op. 7	7 0
D Fantaisie vénitienne	Op. 8	7 0
DYER, A. E.		
E Dr. <i>Arne's</i> Air and Gavotte, arr.	4	0
EHMANT, A.		
M Cantabile et Appassionata	Op. 16	
No. 1. Cantabile	4	0
2. Appassionata	5	0
M 2 Morceaux de Salon	Op. 21	
No. 1. En La-mineur	4	0
2. En Fa-dièze-mineur	3	6
EINZIG, L.		
Adagio molto Cantabile de la 9me Symphonie de <i>Beethoven</i> arr.	5	0
EISOLDT, C. A.		
E Sérénade, arr.	Op. 16	4 0
E Chanson d'Amour, arr.	Op. 36	4 0
ELGAR, E.		
M Gavotte, Morceau de Salon	5	0
E Romance (in E minor)	4	0
E Salut d'Amour, Morceau mignon	3	0
ELIASON, E.		
D Andante suivi d'un Allegro agitato en mouvement perpétuel	Op. 10	4 6
ELLER, L.		
D Fantaisie sur des Thèmes espagnols	Op. 15	7 0
ELLICOTT, R. F.		
A. Sketch	4	0
ERDMANNSDÖRFER, M.		
c Sonate (in E minor)	Op. 25	16 0

	s.	d.
ERNST, H. W.		
D 3 Morceaux de Salon.		
No. 1. 2 Nocturnes	Op. 8	4 6
2. Thème allemand varié	Op. 9	6 0
3. Elégie, Chant (<i>Pollitzer</i>)	Op. 10	4 0
D Fantaisie brillante sur la Marche et la Romance d'Othello	Op. 11	7 0
E Feuillet d'Album	2	6
E La Romanesca, célèbre Danse du 16e Siècle	2	6
(See also OSBORNE & ERNST and SCHUNKE & ERNST).		
ESSER, H.		
E Chanson de Printemps (<i>E. W. Ritter</i>)	4	0
EVAN-JONES, H.		
M Ballade	Op. 10	4 0
FAUCHEUX, A.		
E 2 Romances sans Paroles	Op. 19	4 0
VE Romance sans Paroles (in C)	Op. 20	3 6
E Mélodie en La (in A)	Op. 24	3 0
VE 2me Romance sans Paroles, en Ut (in C)	Op. 26	3 6
E Idylle, Mélodie	Op. 27	4 0
E Une Fête au Collège, Andante et Valse	Op. 28	5 0
E Sérénade, Morceau de Salon	Op. 29	4 6
E Espoir secret, Impromptu sur la Mélodie de <i>Patti</i>	Op. 31	4 0
VE Robin des Bois (<i>Freischütz</i>), Petite Mosaïque	Op. 32	4 0
VE Romance sans Paroles (in G)	Op. 34	4 0
E Elégie	4	0
E Robin des Bois (<i>Freischütz</i>) 2m Mosaïque	5	0
E Danse de Cosaques de <i>Gust. Michiels</i> arr. avec 2d Violon ad lib	5	0
E Si j'étais Roi d' <i>Adam</i> , Fantaisie	5	0
M Méditation	4	0
M Cavatina appassionata	4	0
M Tarentelle	6	0
E Valse de Salon	5	0
VE Réverie, Morceau facile	4	0
VE Nocturne, Morceau facile	4	0
VE 4 Petites Pièces très faciles	8	0
Separate:		
No. 1. Polka	3	0
2. Redowa	3	0
3. Valse	4	0
4. Galop	4	0
FAUCONIER, A. et SNEL, F.		
c La Dame blanche. Fantaisie et Variations	8	0
FAURE, J.		
E Les Rameaux, Hymne (<i>Ritter</i>)	4	0
FERRADI, D.		
M 2me Sonate (in B flat) (<i>Alard</i>)	5	0
M Rondo de la 2me Sonate (<i>Alard</i>)	3	6
FESSY, A.		
c Lucie de Lammermoor, Valses pour Piano et Violon ou Flûte	4	0
FESSY, A. et SINGER, E.		
c Le Perruquier de la Régence, Fantaisie concertante	6	0
FIELD, J.		
E Nocturne (<i>Danbé</i>)	3	0
E 2 Nocturnes (<i>H. Oberhoffer</i>)	5	0
No. 1. In B flat	3	0
2. In D	3	0
M Romance, transcr. par <i>J. Artôt</i>	Op. 20	4 0
FIORILLO, F.		
M In Memoriam (<i>Ragghianti</i>)	6	0
FISCHEL, A.		
M Concerto	Op. 40	8 0
FORBERG, F.		
c Bouquets de Mélodies, de <i>Ferd. Beyer</i> arr.	Op. 42	
No. 1. La Fille du Régiment	7	0
2. Martha	7	0

	s.	d.
FORBERG, F.		
No. 3. Norma	7	0
4. Les Huguenots	8	0
5. Robert le Diable	7	0
6. Lucia di Lammermoor	8	0
c Œuvres favorites arrangées		
<i>Ascher, F.</i> , Danse espagnole	Op. 24	5 0
<i>Chopin, F.</i> , Polonaise en Sol-b.	Op. posth.	5 0
<i>Chopin, F.</i> , Valse en Mi mineur	Op. posth.	4 0
<i>Rummel, J.</i> , Je t'écoute, Romance sans Paroles	4	0
<i>Schulhoff, J.</i> , Grande Valse brillante	Op. 6	5 0
<i>Schulhoff, J.</i> , Nocturne	Op. 11	4 6
<i>Talaxy, A.</i> , Etude-Mazurka	Op. 19	4 6
<i>Tal, C. van</i> , L'Absence, Romance	Op. 2	4 0
FÖRSTER, ALBAN.		
E 3 leichte Character-Stücke (Scherzo, Liebeslied, Valse Caprice)	Op. 73	5 0
FRANCOEUR, F.		
E 4me Sonate (in E) (<i>Alard</i>)	5	0
E Aria et Sarabanda (<i>Alard</i>)	3	6
E Sarabanda (<i>A. Moffat</i>)	2	0
FRANK, G.		
E Gavotte en Sol (in G)	3	6
FRÄNZL, F.		
M Concertino en forme de Fantaisie	Op. 20	8 0
FRIEDRICH, F.		
E Fantaisie élégante sur Le Carnaval de Venise	6	0
FRUGATTA, G.		
E Feuillet d'Album, Mélodie (<i>Campanari</i>)	4	0
c Andante du Quatuor, arr.	5	0
GABRIELLI, L.		
VE 8 Morceaux très faciles (1st position).		
Book 1. Mélodie, Berceuse, Canzonetta, Chanson du Laboureur	5	0
VE Book 2. Carillon, Romance, Marche Militaire, Sérénade	5	0
E Musette et Scherzo, 2 Pièces mélodiques	4	0
E 3 Morceaux lyriques	5	0
No. 1. Marguerite, Chant de la Fileuse	—	—
2. Mignon	—	—
3. Le Roi de Thulé	—	—
E 3 Sérénades	5	0
No. 1. Sérénade Italienne	—	—
2. Sérénade de Bébé	—	—
3. Sérénade Espagnole	—	—
GALLENKOWSKY, A. de		
M Fantaisie sur une Chanson de la petite Russie	Op. 2	5 0
M Fantaisie sur Le Rossignol de <i>M. Glinka</i>	Op. 3	5 0
M Fantaisie brillante sur deux Chansons de la petite Russie	Op. 4	6 0
M Souvenir d'un beau jour, 1re Mélodie	Op. 5	4 0
M Adieu à la petite Russie, 2me Mélodie	Op. 6	4 0
M Chant sans Paroles, 3me Mélodie	Op. 7	4 0
M Souvenir de Kieff, Mazurka	Op. 8	6 0
M Fantaisie sur une Chanson de la petite Russie	Op. 10	7 0
GARIBOLDI, G.		
c Petite Ecole de la Musique d'Ensemble et d'Accompagnement. Bouquets mélodiques et progressifs pour Piano avec Violon (ou Flûte).		
In 4 Books	each	6 0
do. 2me Série. Op. 41.	each	6 0
In 4 Books	each	6 0
c Adagio du Septuor de <i>Beethoven</i> arr.	Op. 20	5 0
GAVINIÈS, P.		
M 2me Sonate (in G minor) (<i>Alard</i>)	Op. 1	4 5
GELLI, ETTORÉ.		
M Romance	4	0
GENST, A. de		
c Un Moment de Récréation, Polonaise pour Piano et Violon (ou Flûte)	Op. 32	4 6

SCHOTT & Co.,
LONDON.

B. Schott's Söhne, Mayence.
(Printed in Germany.)

SCHOTT FRÈRES,
BRUXELLES.

POPULAR MUSIC FOR VIOLIN AND PIANO.

VE stands for Very Easy.
M " " Moderately Advanced.

E stands for Easy.
D " " Difficult.

All the following Compositions are for Violin with Piano Accomp., unless marked with C, in which case they are Concertante Duets.

	s.	d.
GERNSHEIM, F.		
c Sonate (in D minor)	Op. 12bis	12 0
GHYS, J.		
D Premier Concerto	Op. 40	9 0
GIBSON, A.		
E Nocturne (Op. 9, No. 2) de Chopin		3 0
E 2 Mazurkas de Chopin, transcr.		4 0
GLUCK, C.		
E Gavotte d'Iphigénie (Kross)		3 0
E Pas des Esclaves (Danbé)		3 0
GOBBAERTS, L.		
E Tramway Galop arr. (Ritter)	Op. 37	4 0
GODEFROID, F.		
E Tyrolienne favorite (Ritter)		4 0
GODFREY, PERCY.		
E 10 Morceaux lyriques.		
No. 1. Romancero		4 0
2. Polonaise		4 0
3. Gavotte		4 0
4. Sevillana		4 0
5. Ballade		4 0
6. Air de Danse		4 0
7. Méditation		4 0
8. Solitude		4 0
9. Sérénade		4 0
10. Cavatine en Fa		4 0
GOLDMARK, C.		
c Suite in 5 Sätzen (in E)	Op. 11	net 6 0
c Sonate (in B minor)	Op. 25	net 7 0
c Brautlied. Serenade, in Garten aus Ländliche Hochzeit, (F. Hermann)	Op. 26	8 0
GOLTERMANN, G.		
VE Die Meistersinger von Nürnberg, Walthers Lied. transcr.		3 0
VE 6 Tonbilder. Op. 99.		
1st Book. No. 1. An der Wiege (Auprès d'un Berceau)		4 0
2. Auf dem Marsche (En Route)		4 0
3. Auf dem See (Sur l'eau)		4 0
2nd Book. 4. Auf dem Eise (Les Patineurs)		4 0
5. Aus alter Zeit (Temps passés)		4 0
6. Am Spinnrad (Le Rouet)		4 0
VE 6 Tonbilder. Op. 101.		
1st Book. No. 1. Geber (Prière)		4 6
2. Elfentanz (Les Sylphes)		4 6
3. Elegie (Elégie)		4 6
2nd Book. 4. Kleiner Reitersmann (A Cheval)		4 6
5. Hexentanz (Danse des Sorcières)		4 6
6. Auf der Kirmess (La Kermesse)		4 6
4 Morceaux de Salon (C. Weber). Op. 102.		
E No. 1. Nocturne		4 0
E 2. Etude		4 0
E 3. Berceuse		4 0
E 4. Gavotte		4 0
E Ernst und Scherz. Op. 104.		
Book 1. No. 1. Frühlingslied		5 0
2. Sarabande		5 0
3. Schlechtes Wetter		5 0
Book 2. 4. Echo		5 0
5. Entsagung		5 0
6. In der Schmiede		5 0
E 10 Morceaux caractéristiques (A. Pollitzer). 1st Book 7/0; 2nd Book 9/0.		
Separate:		
No. 1. Romance sans Paroles		3 0
2. Romance sans Paroles		3 0
3. Romance sans Paroles		3 0
4. Nocturne		3 0
5. Religioso		3 0
6. Chanson sans Paroles		4 0
7. Idylle		3 0
8. Légende		3 0
9. Nocturne		4 0
10. Alla Pollaca		4 0
c Zwei kleine Stücke aus Humperdinck's Hänsel und Gretel.		
No. 1. Sandmännchen		—
2. Abendsegen		—

	s.	d.
GOMIS, J. M.		
Le Diable à Séville, Ouverture (Violon ad lib)		4 0
GORIA, A. et HERMAN, A.		
c Dom Pasquale, Duo de Concert	Op. 29	8 0
GOETSCHY, J.		
E L'Espoir du Retour, Mélodie-Mazurka (Ritter)	Op. 120	4 0
GOTTSCHALK, L. M.		
E Le Bananier, Danse Nègre, (Ritter)	Op. 5	4 0
E Berceuse (Cradle Song), (Ritter)	Op. 47	4 0
GOUNOD, CH.		
M Hymne à Ste. Cécile, Méditation religieuse		4 0
c Méditation sur le 1r Prélude (in C), de J. S. Bach (Ave Maria), pour Piano et Violon (ou Violoncelle ou Flûte), avec acc. d'Orgue ou 2d Violoncelle (ad lib.)		4 6
E The same, arranged in G by E. W. Ritter, Violon and Piano only)		3 0
E The same, arranged by J. E. Mallandaine		3 0
c The same arr. for Harmonium and Violon		4 0
c Nazareth, Chant évangélique, arr. by Berthold Tours		4 6
VE The same, simply arr. by A. Dufaure		3 0
E The same, arr. by A. Herman		4 0
c Sérénade, arr. pour Piano et Violon		4 0
c Mélodies célèbres (A. Herman.)		
No. 1. Sérénade		4 0
2. Hymne à Ste. Cécile		4 0
3. Menuet		4 0
4. L'Angélus et les Pifferari		4 0
5. Valse		4 0
6. Musette		4 0
7. Près du Fleuve		4 0
8. Royal Menuet		4 0
9. Nazareth		4 0
10. Prélude		4 0
11. Invocation		4 6
12. Prière		4 6
GREEN, J.		
M Le Départ, Ballade		3 6
GREGG, H. F.		
E Chanson triste		3 0
GREGOIR, J. et LEONARD, H.		
Collection de Duos concertants.		
c No. 1. I Lombardi (Jérusalem)		8 0
c 2. Le Prophète		8 0
c 3. Grand Duo sur des Airs styriens		8 0
c 4. Dom Pasquale		8 0
c 5. Les Mousquetaires de la Reine		8 0
c 6. Roméo et Juliette de Bellini		8 0
c 8 to 13. 6 Duos d'Amateurs sur des Mélodies russes. Nos. 1 to 6. each		4 6
c 14. Il Trovatore		8 0
6 Duos sur des Thèmes originaux.		
c No. 15. No. 1. Regrets		4 0
c 16. 2. Chant du Mai		4 0
c 17. 3. Le Bal		4 0
c 18. 4. Bonheur passé		4 0
c 19. 5. Sur l'Eau		4 0
c 20. 6. Pensées d'Amour		4 0
c 21. Ernani		8 0
c 22. Martha		8 0
c 23. Le Carnaval de Venise		8 0
c 24. Rigoletto		8 0
c 26. Tannhäuser		8 0
c 27. Duo brillant sur des Airs bohémiens		7 0
c 28. Faust de Gounod		8 0
c 30. L'Africaine		8 0
c 31. Roméo et Juliette de Gounod		8 0
c 33. Don Carlos		7 0
c 34. Die Walküre de Wagner		7 0
c 35. Die Meistersinger von Nürnberg de Wagner		7 0
c 36. Rienzi de Wagner		7 0
c 37. Lohengrin de Wagner		7 0
c 38. Das Rheingold de Wagner		7 0

	s.	d.
GREGOIR, J. et LEONARD, H.		
c No. 39. Oberon		7 0
c 40. Don Juan		7 0
c 41. Der Freischütz		7 0
c 42. La Favorita		7 0
c 43. La Muette de Portici		8 0
c 44. Euryanthe		7 0
c 46. Le Vaisseau-Fantôme (Der fliegende Holländer) de Wagner		8 0
c 47. Richard Cœur de Lion		7 0
c 48. La Juive		8 0
c 49. Airs irlandais (The Minstrel Boy, etc.)		5 0
c 50. Armide de Gluck		6 0
c 51. Moïse		8 0
(See also VIEUXTEMPS and GREGOIR.)		
GRISAR, A.		
Ouvertures pour Piano et Violon ad lib.		
Le Carillonneur de Bruges		4 0
Les Porcherons		4 0
Sarah		4 0
GUILLEMIN, G.		
M 2me Sonate (in C) (Alard)		5 0
HAAN, W. de		
M Fantaisiestücke, (Am Strande, Barcarolle, Scherzo)	Op. 15	8 0
HAAS, J. de		
M Elégie		4 0
HADDOCK, EDGAR.		
D Ballade Norvégienne		4 0
D Bourrée (in D)		4 0
HADDOCK, G.		
Popular Transcriptions of Classical Movements:		
E Bach, J. S. Air et Gavotte de la Suite en Ré.		4 0
M Beethoven. Andante du Quintuor	Op. 16	4 0
M Cavatine et Danza alla tedesca du Quatuor	Op. 130	4 0
E Boccherini, L. Célèbre Menuet du Quintuor		4 0
M Cherubini, L. Scherzo du 1r Quatuor en Mi-b		4 0
VE Handel, G. F. Six Easy Transcriptions: Complete		7 0
No. 1. March from Scipio		2 6
2. Air in F from Judas Maccabaeus		2 6
3. March from Judas Maccabaeus		2 0
4. Air in A from Judas Maccabaeus		2 6
5. Pastoral Symphony from The Messiah		2 0
6. Air: "Love in her Eyes," from Acis and Galathea		2 6
VE Haydn, J. Six Transcriptions:		
— The Seasons, 3 Transcriptions		6 0
— The Creation, 3 Transcriptions		6 0
Separate:		
No. 1. Air "Come, gentle Spring," from The Seasons		3 0
2. Air "Most beautiful appear," from The Creation		3 0
3. Air "In native worth," from The Creation		3 0
4. Air in C, from the The Seasons		3 0
5. Air in G, from the The Seasons		3 0
6. Air "The Heavens are Telling," from The Creation		3 0
M Mendelssohn, F. Andante du Quatuor. Op. 44.		
No. 2, en Mi-min.		4 0
M — Menuet du Quatuor. Op. 44, No. 1, en Ré.		4 0
E — Canzonetta du Quatuor. Op. 12, en Mi-b.		4 0
E Mozart, W. A. Menuet et Trio de la 3me Symphonie en Mi-b		4 0
E — Andante du 3me Quintuor en Ut-min		4 0
E — Menuet et Trio du 2me Quintuor en Ré-min.		4 0
M Onslow, G. Andante non troppo lento du 6me Quatuor		4 6
M — Adagio religioso du 2ime Quatuor en Mi-b		4 6
D Rossini, G. Guillaume Tell, Grande Fantaisie	Op. 16	8 0
M — Stabat Mater, 2 Morceaux de Salon:		
No. 1. Cujus animam		4 6
2. Inflammatus		4 6
E Schubert, F. Entr'acte de Rosamonde		4 0
E — Ballet de Rosamonde		4 0

SCHOTT & Co.,
LONDON.

B. Schott's Söhne, Mayence.
(Printed in Germany.)

SCHOTT FRÈRES,
BRUXELLES.

POPULAR MUSIC FOR VIOLIN AND PIANO.

VE stands for Very Easy.
M " " Moderately Advanced.

E stands for Easy.
D " " Difficult.

All the following Compositions are for Violin with Piano Accomp., unless marked with c, in which case they are Concertante Duets.

HADDOCK, G. PERCY.

E Chant du Berceau (Slumber Song) 3 0

HALEVY, L.

c Le Nabob, Ouverture (Violon ad lib.) 4 6

HAMM, J. V.

E 2 Nocturnes.
No. 1. Chant d'Amour 3 0
2. Chant du Soir 3 0

HANDEL, G. F.

c 10me Sonate in G minor, (Alard) 4 0

c 13me Sonate in D (Alard) 5 0

c Sonate in E minor (E. Kross) 4 0

c Sonate in A (E. Kross) 4 6

c Sonate en Ut majeur (in C), (Moffat) 4 0

c 3 Sonates (A. Moffat)

No. 1. En Ut mineur (in C minor) 4 6

2. En Sol (in G) 4 6

3. En Fa (in E) 4 6

c Air de Rinaldo "Lascio ch'io pianga" (Lamoury) 4 0

E Air varié (The Harmonious Blacksmith), (Alard) 4 0

VE 6 Transcriptions faciles (G. Haddock)

No. 1. March from Scipio 2 6

2. Aria in F from Judas Maccabaeus 2 6

3. March from Judas Maccabaeus 2 0

4. Aria in A from Judas Maccabaeus 2 6

5. Pastoral Symphony from The Messiah 2 0

6. Air: "Love in her eyes" from Acis and Galathea 2 6

E 18 Easy Transcriptions by A. Moffat Op. 14.

Book 1. Bourrée, Sarabande, Gavotte in B flat,

Minuet, Gavotte in D, Marche in D net 2 0

Book 2. Melodie G minor, Musette in D,

Gigue in G, Gavotte in minor, Menuet in G, Gavotte in A net 2 0

Book 3. Gavotte in C, Largo in D, Arioso

in B flat, Allemande in D minor, Adagio and Gigue, Andante in B minor net 2 0

HARTOG, E. de.

E Wiegenlied aus J. S. Bach's Weihnachts-Oratorium 5 0

HARTOG, HENRY.

E Un petit Rien 3 6

E Bonheur, Gavott-Sérénade 3 0

HARTIG.

M Fantaisie sur des Mazurkas favorites de F. Chopin

par R. E. Bockmühl, transcrite 7 0

HAUMANN, TH.

M Fantaisie brillante sur la Romance "Ma Céline" Op. 3 6 0

M L'Elisire d'Amore, Variations dans le style-élégant Op. 8 8 0

D Guido et Ginevra, Grande Fantaisie Op. 10 8 0

D Lucia di Lammermoor, Grande Scène Op. 11 6 0

HAUSE, C.

M Barcarole 4 0

HAUSER, M.

M Mes Adieux à Varsovie, Nocturne Op. 5 4 0

D Sicilienne, Morceau de Concert Op. 31 8 0

HAYDN, J.

c Adagio du 66me Quatuor (Dédicé) 4 0

c Andante-Sérénade (Lamoury) 4 0

c Adagio de l'Op. 64 (Lamoury) 4 0

c Adagio cantabile de l'Op. 67 (Lamoury) 4 0

c Adagio cantabile de l'Op. 22 (Lamoury) 4 0

c L'Aurore, Adagio de l'Op. 78 (Lamoury) 4 0

c Adagio non lento de l'Op. 44 (Lamoury) 4 0

c Presto (Lamoury) 4 0

c Menuetto (Lamoury) 4 0

E Andante più tosto (Alard) 4 0

E Sérénade (Alard) 4 0

E Sérénade (Danbe) 3 0

M Hymne autrichienne du célèbre Quatuor (Morel) 4 0

HAYDN, J.

VE Six Transcriptions by G. Haddock:

No. 1. Air "Come gentle Spring", from The Seasons 3 0

2. Air "Most beautiful appear," from The Creation 3 0

3. Air "In native worth," from The Creation 3 0

4. Air in C, from The Seasons 3 0

5. Air in G, from The Seasons 3 0

6. Air "The Heavens are telling," from The Creation 3 0

HAYNES BATTISON.

M Romance Op. 10 4 0

HEINTZ, A.

c Charfreitagszauber aus R. Wagner's Parsifal, arr. 4 0

c The same for Organ and Violin 4 0

c Gebet des Amfortas (Parsifal) 4 0

HERMAN, AD.

E Lucia di Lammermoor, Fantaisie élégante Op. 14 7 0

E La Tonelli, Célèbre Tarentelle d'A. Thomas Op. 17 6 0

M Lalla Roukh, Fantaisie pastorale Op. 51 6 0

M Le Pré aux Clercs, Fantaisie gracieuse Op. 58 7 0

M La Favorite, Fantaisie dramatique Op. 59 6 0

M Galathée, Fantaisie mignonne Op. 60 5 0

M Guillaume Tell, Fantaisie pastorale Op. 61 8 0

M Le Barbier de Séville, Fantaisie-Caprice Op. 62 7 0

M Les Noces de Jeannette, Divertissement Op. 63 6 0

M Don Pasquale, Sérénade Op. 73 6 0

M Norma, Fantaisie sentimentale Op. 74 5 0

M Richard Cœur de Lion, Fantaisie class. Op. 75 5 0

M Freischütz (Robin des Bois), Fant. artistique Op. 77 6 0

M Les Puritains, Fantaisie chantante Op. 78 7 0

M La Sonnambula, Fantaisie de Bravoure Op. 79 7 0

E Morceaux de Salon Op. 91

No. 1. Souvenir des Alpes 4 0

2. Martha 4 0

3. Stabat Mater 4 0

4. Robert le Diable 6 0

5. Le Prophète 6 0

6. Les Hugueots 6 0

VE Les Succès de jeune Violoniste Op. 95

No. 1. La Flûte enchantée 4 0

3. L'Elisire d'Amore 4 0

4. Le Mariage de Figaro 4 0

5. Le Pirate 4 0

6. Le Carnaval de Venise 4 0

7. I Montecchi ed i Capuletti 4 0

8. L'Italienne à Alger 4 0

9. La Cenerentola 4 0

10. Cantique de Noël 4 0

11. La Chasse du jeune Henri 4 0

12. Otello 4 0

13. La Straniera 4 0

14. La Gazza ladra 4 0

15. Obéron 4 0

16. Beatrice di Tenda 4 0

17. Fantaisie espagnole 4 6

18. Le Ranz des Vaches 4 6

19. Moïse 4 6

20. Airs russes (Pollitzer) 4 6

E Messe solennelle de Rossini, Chants variés Op. 103 6 0

E 6 Fantaisies de Salon sur des Airs favoris Op. 155

No. 1. The last rose of summer 4 0

2. Home sweet Home 4 0

3. The star spangled banner 4 0

4. What are the wild waves saying? (Glover) 4 0

6. Hail? Columbia 4 0

E Fantaisies sur les Oeuvres de R. Wagner.

No. 1. Das Rheingold 5 0

2. Die Walküre 5 0

3. Siegfried 5 0

4. Götterdämmerung 5 0

5. Parsifal 5 0

6. Die Meistersinger von Nürnberg 5 0

E Dernières Compositions originales:

No. 1. Cavatine 4 0

2. Chanson d'autrefois 4 0

3. Valse chantante 4 0

4. Mélancolie (d'après L. Lully) 4 0

5. Barcarolle 4 0

6. Boléro 4 0

HERMAN, AD.

M Cinq Mars de Gounod, Fantaisie gracieuse et brill. 7 6

E Cantilène de l'Opéra Cinq Mars de Gounod, Transcr. 5 0

M La Coupe du Roi de Thulé, Fantaisie 7 0

E Les Perles du jeune Violoniste.

No. 4. Lamento, de Polignac 4 0

5. La Styrienne, Airs populaires 4 0

6. Rigodon de Dardanus, de Rameau 4 0

11. Canzonetta du Concerto romantique de Godard 6 0

E Ecole du Violoniste, Morceaux faciles et progressifs.

No. 1. Alessandro Stradella 5 0

2. Les Diamants de la Couronne 5 0

3. La Muette de Portici 5 0

4. L'Etoile du Nord 5 0

5. La Part du Diable 5 0

6. Le Postillon de Lonjumeau 5 0

7. Fra Diavolo 5 0

9. Les Dragons de Villars 5 0

10. Le Domino noir 5 0

12. Le Comte Ory 5 0

E Mélodies célèbres de Ch. Gounod, transcrites.

No. 1. Sérénade 4 0

2. Hymne à Ste. Cécile 4 0

3. Menuet 4 0

4. L'Angélus et les Pifferari 4 0

5. Valse 4 0

6. Musette 4 0

7. Près du Fleuve 4 0

8. Royal Menuet 4 0

9. Nazareth 4 0

10. Prélude 4 0

11. Invocation 4 6

12. Prière 4 6

VE Les Premiers Pas du Violoniste, Choix de Récréations.

In 4 Books, each 8 0

Separate:

No. 1. Un Rêve d'Enfant, Nocturne 3 6

2. La Donna del Lago, Marche 3 6

3. Guillaume Tell 3 6

4. Don Juan 3 6

5. Souvenir du Tyrol 3 6

6. Le Pré aux Clercs 3 6

7. Robin des Bois 3 6

8. Les Alpes 3 6

9. Le Torrent, Valse 3 6

10. L'Elisire d'Amour 3 6

11. Les Noces de Jeannette 3 6

12. Il pleut Bergère 3 6

13. Les Cloches au Village 3 6

14. Galathée 3 6

15. Gondolina 3 6

16. Invitation à la Valse de Weber 4 0

(See also GORIA & HERMAN & KETTERER & HERMAN.)

HERMANN, FR.

c Ländliche Hochzeit, Symphonie von C. Goldmark, bearbeitet 8 0

c Siegfried's Tod und Trauer-Marsch aus Götterdämmerung von R. Wagner, bearbeitet 6 0

c 9te Symphonie von Beethoven, arr. net 6 0

HEROLD, F.

Ouvertures:

Le Médecin sans Médecine (Violon ad lib.) 4 0

Le Pré aux Clercs (Violon ad lib.) 4 0

c Zampa 4 0

HERRMANN, TH.

Morceaux pour Violon.

E Cantilène Op. 78 3 0

E Sérénade Mélancolique Op. 79 3 0

E Au Bal, Valse-Caprice Op. 80 4 0

E Petite Tarantelle Op. 81 4 0

E Gigue Op. 82 4 0

E Divertissement Op. 83 3 0

E Marche Turque Op. 84 4 0

E Réverie Op. 85 3 0

E Valse de Concert Op. 86 4 0

E Sur le Lido, Barcarolle Op. 87 3 0

VE Petite Romance Op. 88 3 0

E Danse Tzigane Op. 89 3 0

SCHOTT & Co.,
LONDON.

B. Schott's Söhne, Mayence.
(Printed in Germany.)

SCHOTT FRÈRES,
BRUXELLES.

POPULAR MUSIC FOR VIOLIN AND PIANO.

VE stands for Very Easy.
M " " Moderately Advanced.

E stands for Easy.
D " " Difficult.

All the following Compositions are for Violin with Piano Accomp., unless marked with c, in which case they are Concertante Duets.

HERZ, H., et LAFONT, C. P.

- c Duo et Variations concert, sur la Romance:
C'est une Larme Op. 18 6 0
c Variations sur la Chansonnette favorite L'Enfant
du Régiment Op. 24 8 0
c Variations concertantes sur la Barcarole de l'Opéra
Fra Diavolo Op. 59 8 0
c 3 Duos concertants sur des Thèmes favoris Op. 75
No. 1. Valse du Duc de Reichstadt 8 0
2. Air favori de l'Opéra Gustave 8 0
3. Cavatine de l'Opéra Zelmira 8 0
c Duo concertant sur des motifs de l'Opéra Le
Postillon de Lonjumeau Op. 96 8 0
c Nouvelles Récitations. Arr. par Burgmüller et
Lafont Op. 101.
No. 1. Tout pour toi, Romance variée de
Louise Puget 4 6
2. Introduction et Polonaise de Faust de
Spohr 4 6
3. Rondoletto sur un motif de l'Opéra
L'Elisire d'Amore 4 6
4. Fantaisie sur une Barcarolle célèbre
(Oberon) de C. M. de Weber 4 6
c 6 Amusements Op. 107
No. 1. Les Bayadères, Air indien 5 0
2. Grande Marche de H. Herz 5 0
3. Chansonnettes populaires 5 0
4. Chant saxon 4 6
5. Andante de Beethoven 5 0
6. Valse viennoise 5 0
c Dernier grand Duo concertant sur une Cavatine
favorite de la Niobe Op. 110 8 0
c 2 Ballades sans Paroles Op. 117
Nos. 1 and 2 each 4 6

HERZ, H., et LOUIS, N.

- c Les trois Sœurs, 3 Fantaisies sur des motifs ori-
ginaux Op. 118
No. 1. La Gracieuse 7 0
2. La Sentimentale 7 0
3. L'Enjouée 7 0
c Duettini faciles Op. 120
No. 1. Variations élégantes sur une Styrienne
de Weber 4 0
2. Gretly, grande Valse suisse 4 0
3. Marche de Chasseurs de Lutzow, variée 4 0
4. Bagatelle sur les Batelières de Brienz 4 0
5. Variations et Finale alla Polacca sur
un Thème allemand 4 0
6. Rondino gracieux sur la Romance fa-
vorite Blonde Hélène 4 0
7. Souvenirs d'Innsbruck, Variations sur
une Chansonnette tyrolienne 4 0
8. La Chasse aux Chamois, petite Fan-
tasia caractéristique 4 0

HERZ, H., et LAFONT, C. P.

- c La Carlotta Grisi, grande Valse 4 6

HERZ, H., et LOUIS, N.

- c Stabat Mater de Rossini, transcrit net 6 0

HEUSCHKE, J. P.

- c 3 Sonates pour Piano et Violon ou Flûte, Op. 4 8 0
c 3 Sonates pour Piano et Violon ou Flûte, Op. 6
No. 1. 4 0
2. 9 0

HILLER, F.

- c Duetto appassionato Op. 58 8 0
c Fantasia-Stücke Op. 142
No. 1. In C major 7 0
2. In E major 7 0
3. In A major 7 0
D Concerto (in A) Op. 152 18 0
D Andante expressive, with Cadenza by J. Joachim
(Kross) from Op. 152 6 0

HIS, F.

- D Sehnsucht nach der Schweiz, Variationen über ein
Original-Thema Op. 2 6 0

HOLLAENDER, G.

- M Légende Op. 15 4 6

HÖLZEL, F.

- E Fleur des Alpes, transcr. par E. W. Ritter 3 0

HUBAY, J.

- D Chant polonais 4 0
D Plaintes arabes 3 0
D Suite: Gavotte. Idylle. Intermezzo. Finale 12 0

HUBER, H.

- c Sonate (in D) Op. 33 14 0
D Concert (in G minor) Op. 40 15 0
D Moderato from Op. 40, Kross 6 0
c 9 Romantische Stücke
Book 1. Prélude, In der Kirche 9 0
Sérénade, Wiegenlied, Liebeslied 7 0
Book 2. Elfenreigen, Albumblatt, Barcarolle,
Nachtstück 9 0

HUMPERDINCK, E.

- c Hänsel und Gretel, Paraphrase, E. Kross 4 6
" " Fantasie, Tours 6 0

HÜNTEN, F.

- c Les petites Folles, 3 Quadrilles de Contredanses,
2 Valses et 1 Galop, pour Piano
et Violon ou Flûte Op. 75
In 3 Books each 4 0
c Les jeunes Compagnes, 3 Quadrilles de Contre-
dances et 3 Valses, pour Piano et
Violon ou Flûte Op. 95
In 3 Books each 4 0

HUNYADY, B. de.

- D Air hongrois varié Op. 17 7 0

HUTSCHENRUYTER, W.

- c Sonate (in D) Op. 3 10 6

JANSA, L.

- M 12 Improptus. 12 Morceaux de Salon Op. 79
No. 1. Printemps 4 0
2. Tarantella 4 0
3. Tendresse 4 0
4. L'Agitation 4 0
5. Nocturne 4 0
6. Toccata 4 0
7. L'Élégance 4 0
8. Agrément 4 0
9. Sérénade 4 0
10. Mélancolie 4 0
11. Romance 4 0
12. Gaîté 4 0
D Concerto Op. 83 4 0
M Fantaisies brillantes et faciles sur des Airs russes
In 2 Books each 5 0

JEHIN-PRUME, F.

- D Fantaisie brillante Op. 1 2 0

JENSEN, G.

- c Suite (Præludium, Canon, Toccata et Finale) Op. 3 net 4 0

JOACHIM, J.

- M 3 Pieces Op. 2 9 0
No. 1. Romance 4 0
2. Fantasia 4 0
3. Fastasia di Primavera 6 0

JONES, H. E.

- M Ballade Op. 10 4 0

JULLIEN, A.

- c Rosita, grande Valse espagnole 4 0

KALLIWODA, J. W.

- M Fantaisie Op. 125 8 0

KALKBRENNER, F.

- c Souvenir de Dieppe, Chant des matelots norvégiens
Op. 146 8 0

KALKBRENNER, F. et ARTÔT, J.

- c Giselle, Duo concertant Op. 154 8 6

KES, W.

- M Charakteristische Tanzweise (à l'Hongroise) 5 0

KETTERER, E.

- E Gaëtana, Mazurka brillante (Ritter) Op. 101 4 0
M Valse des Fleurs (Ritter) Op. 116 5 0
M La Norvégienne, Caprice (Ritter) Op. 104 5 0
M Beaux Jours, vous n'êtes plus, Romance (Guerra)
Op. 140 4 0

KETTERER, E. et HERMAN, A.

- c Ecole d'Ensemble moderne, Duo concertants
No. 1. Così fan tutte 8 0
2. Oberon 8 0
3. Don Juan 8 0
4. Otello 8 0
5. Moïse 8 0
6. Norma 8 0
7. Les Noces de Figaro 8 0
8. Robin des Bois (Freischütz) 8 0
9. Le Barbier de Séville 7 0
10. L'Elisire d'Amore 7 6
11. Les Puritains 7 0
12. Richard Cœur de Lion 6 0
c Les Opéras célèbres, Duo concertants sur les Opéras
de Verdi.
No. 1. Rigoletto 7 0
2. Il Trovatore 7 0
3. La Traviata 7 0
4. Un Ballo in Maschera 7 0
5. Simon Boccanegra 7 0
6. Ernani 7 0
7. I Lombardi 7 0
8. I due Foscari 7 0
9. Luisa Miller 7 0
10. I Masnadieri 7 0
11. Attila 7 0
12. Aroldo 7 0

KETTERER, E. et HERMAN, A.

- c Les Opéras célèbres, Duo concertants sur les Opéras
de Verdi.
No. 1. Rigoletto 7 0
2. Il Trovatore 7 0
3. La Traviata 7 0
4. Un Ballo in Maschera 7 0
5. Simon Boccanegra 7 0
6. Ernani 7 0
7. I Lombardi 7 0
8. I due Foscari 7 0
9. Luisa Miller 7 0
10. I Masnadieri 7 0
11. Attila 7 0
12. Aroldo 7 0

KETTERER, H., et LEUDET, F.

- c Fantaisie-Mazurka Op. 6 4 0

KETTERER, H. et SIGHICELLI, V.

- c Fantaisie espagnole Op. 105 7 0

KETTERER, H. et HERMAN, A.

- c Lara, Duo concertant 8 0

KLASSERT, M.

- 12 Vortrags-Stücke (in the first position for
beginners and fairly advanced pupils),
Op. 32.
VE Book 1. Melodie }
Lied ohne Worte } 5 0
Scherzo }
VE Book 2. Gondelfahrt }
Introduction and Rondo } 5 0
Marsch }
VE Book 3. Gebet }
Erinnerung an Tyrol } 5 0
Schlummerlied }
VE Book 4. Polonaise }
Albumblatt } 5 0
Menuett }

KLEIN, A. de.

- c Sonate Op. 27 7 0
c Sonate (in E flat) 4 6

KLEMCZYNSKI, J.

- c La Part du Diable, Duo Op. 54 6 0

KÖHLER, H.

- c Sonate pour Piano et Violon ou Flûte Op. 53 6 0

KONTSKI, A. de.

- D Souvenir de Léopol, Jean Sobieski, Gr. Mazur Op. 7 5 0
D Le Diable, grand Mazur Op. 9 5 0
D Le Départ du Chevalier, Morc. caract. Op. 11 5 0

SCHOTT & Co.,
LONDON.

B. Schott's Söhne, Mayence.
(Printed in Germany.)

SCHOTT FRÈRES,
BRUXELLES.

POPULAR MUSIC FOR VIOLIN AND PIANO.

VE stands for Very Easy.
M " " Moderately Advanced.

E stands for Easy.
D " " Difficult.

All the following Compositions are for Violin with Piano Accomp., unless marked with c, in which case they are Concertante Duets.

		s.	d.
KONTSKI, A. de.			
D	Hommage à Varsovie, Stephen Batory, Poème-Mazur	Op. 12	8 0
D	Conte d'une jeune Fille, Mélodie	Op. 15	6 0

KOVEN, R. de.			
E	Nocturne	Op. 74	4 0

KOWALSKI, H.			
E	Trianon, Menuet, (Ritter)	Op. 16 No. 6	4 0
E	Malmaison, Gavotte, (E. W. Ritter)	Op. 16 No. 12	4 0
E	Il était une fois, Conte, (Barrès)	Op. 64	4 0

KREUTZER, R.			
D	Concerto en Ré (in D) (Alard)		9 0
D	Adagio du Concerto (en Ré) (D. Alard)		3 9
	11me Concerto, arr. avec acc. d'un 2d Violon, Alto et Violoncelle ou de Piano, par A. Brand.		9 0
M	La Molinara, (Alard)		7 0

KREUZ, E.			
VE	4 Lieder from R. Schumann's easily arranged	Op. 79	5 0

KROSS, E.			
E	Abendlied (Evening Song) by R. Schumann, arranged, Op. 15		3 0
C	Sonata in A by G. F. Handel, edited and arranged		4 0
C	Sonata in E by G. F. Handel, edited and arranged		4 0
	Neue Klassische Album-Blätter.		
M	No. 1. Nardini, Adagio cantabile		3 0
M	2. Scarlatti, Pastorale		4 0
M	3. Mozart, Adagio		4 0
E	4. Pergolesi, Nina (Tre giorni)		3 0
E	5. Nardini, Larghetto		3 0
E	6. Gluck, Gavotte aus Iphigenie in Aulis		3 0
E	7. Martini, Gavotte		3 0
F	8. Schumann, Träumerei		3 0
M	9. Mozart, Larghetto (Quintett)		4 0
E	10. Rameau, Gavotte aus Der Ruhmestempel		4 0
E	11. Schumann, Schlämmerlied		4 0
E	12. Lully, Gavotte und Rondo		3 0
E	13. Lully, Menuet aus Le Bourgeois gentil-homme		3 0
E	14. Handel, Largo in G		3 0
E	15. Mestrino, Romance		3 0
E	16. Hummel, La Bella Capricciosa		3 0
F	17. Field, Mélancolie		3 0
E	18. Monsigny, Rogaüdon aus Aline		4 0
E	19. Gluck, Menuetto		3 0
	(See also: Spohr, L.)		

KUFFERATH, H. F.			
M	Andante	Op. 10	6 0

KUFFERATH, H. F. et LEONARD, H.			
c 6 Morceaux caractéristiques.			
	No. 1. Pastorale		4 0
	2. Regrets		4 0
	3. Bonheur		4 0
	4. Pensée intime		4 0
	5. Désir		4 0
	6. Jadis		4 0

KUFFERATH, L.			
M	Réponse à l'Élégie de H. W. Ernst, (E. Kreuz.)	Op. 9	4 6

KÜFFNER, J.			
C	Sonate tirée d'un Duo arrangée pour Piano et Violon ou Flûte	Op. 84	4 0
C	Divertissement	Op. 227	6 0
C	Révue musicale, Collection de Morceaux faciles sur des motifs favoris pour Piano et Violon ou Flûte	Op. 305	
	No. 1. Norma		6 0
	2. L'Elisire d'Amore		6 0
	3. La Sonnambula		6 0
	4. Romeo et Julie, I Puritani		6 0
	5. Bianca et Fernando, Fausta		6 0
	6. Fausta, Straniera		6 0

		s.	d.
KÜFFNER, J.			
No. 7.	La Part du Diable, Le Duc d'Olonne	6	0
8.	Les Diamants de la Couronne, Zanetta, Marino Faliero, I Puritani	6	0
9.	Les Diamants de la Couronne, La Fille du Régiment	6	0
10.	Nabucodonosor	6	0
11.	Alessandro Stradella	6	0
12.	I Lombardi	6	0
13.	Ernani	6	0
14.	Les Mousquetaires de la Reine	6	0
15.	Gibby, la Cornemuse	6	0
16.	I due Foscari	6	0
17.	Giovanna d'Arco	6	0
18.	La Reine de Chypre	6	0
19.	Charles VI.	6	0
20.	Das Nachtlager in Granada	6	0
21.	Dom Sebastian	6	0
22.	Belisario	6	0
23.	Attila	6	0
24.	Le Prophète	6	0
25.	Le Prophète	6	0
26.	L'Eau merveilleuse	6	0
27.	Le Juif errant	6	0
28.	Marco Spada	6	0
29.	Macbeth	6	0
30.	Il Trovatore	6	0
31.	La Traviata	6	0
32.	Rigoletto	6	0
33.	L'Etoile du Nord	6	0
35.	Aroldo	6	0
36.	Obéron	6	0
38.	Un Ballo in Maschera	6	0
39.	Gounod, Faust	6	0
40.	L'Africaine	6	0
41.	Orphée aux Enfers	6	0
C	Les Compagnons, 8 Mosaïques sur Czaar et Zimmermann et Die beiden Schützen de Lortzing	Op. 307	8 0
M	Fantaisie et Variations sur une Tyrolienne	Op. 310	7 0
C	Scène suisse, Fantaisie facile pour Piano et Violon ou Flûte	Op. 320	4 6
C	Potpourris sur des Thèmes favoris, pour Piano et Violon ou Flûte.		
No. 1.	Der Freischütz (Robin des Bois)	Op. 118	6 0
2.	Der Freischütz	Op. 120	6 0
3.	Der Freischütz	Op. 122	6 0
4.	Preciosa	Op. 133	6 0
5.	Euryanthe	Op. 147	6 0
6.	Thèmes suisses (Alpenlieder)	Op. 154	6 0
7.	Il Crociato in Egitto	Op. 184	7 0
8.	La Dame blanche	Op. 191	7 0
9.	Le Barbier de Séville	Op. 194	7 0
10.	Corradino, Moïse in Egypt, et Le Barbier de Séville	Op. 195	7 0
11.	La Dame blanche	Op. 201	7 0
12.	La Dame blanche	Op. 202	7 0
13.	Thèmes suisses (Alpenlied)	Op. 204	8 0
14.	Marie	Op. 209	5 0
15.	Marie	Op. 210	5 0
16.	Le Comte Ory	Op. 213	8 0
17.	La Muette de Portici	Op. 217	9 0
18.	La Muette de Portici	Op. 222	8 0
19.	Guillaume Tell	Op. 223	8 0
20.	Guillaume Tell	Op. 224	8 0
21.	Guillaume Tell	Op. 225	8 0
22.	La Fiancée	Op. 228	6 0
23.	La Violette	Op. 230	7 0
24.	Fra Diavolo	Op. 234	7 0
25.	Le Dieu et la Bayadère	Op. 242	7 0
26.	Le Philtre	Op. 243	7 0
27.	Zampa	Op. 244	7 0
28.	Robert le Diable	Op. 249	8 0
29.	Le Serment	Op. 255	8 0
30.	La Médecine sans Médecin	Op. 256	8 0
31.	Le Pré aux Clercs	Op. 257	8 0
32.	Gustave	Op. 259	8 0
33.	Gustave	Op. 260	8 0
34.	La Prison d'Edimbourg	Op. 265	9 0
35.	La Princesse de Grénada	Op. 266	8 0
36.	Les Huguenots	Op. 267	8 0
37.	Lestocq	Op. 271	8 0
38.	Le Cheval de Bronze	Op. 272	7 0
39.	Actéon	Op. 273	8 0

		s.	d.
KÜFFNER, J.			
No. 40.	Le Postillon de Lonjumeau	Op. 275	8 0
41.	Les Chaperons blancs	Op. 278	7 0
42.	Soirées musicales de Rossini	Op. 279	7 0
43.	Soirées musicales do.	Op. 280	7 0
44.	L'Ambassadrice	Op. 281	7 0
45.	Le Domino noir	Op. 282	7 0
46.	Le Perruquier de la Régence	Op. 283	7 0
47.	Le Perruquier do.	Op. 284	7 0
48.	Le fidèle Berger	Op. 285	7 0
51.	I Puritani	Op. 288	8 0
52.	Le Brasseur de Preston	Op. 289	8 0
53.	Régine	Op. 291	7 0
54.	La Reine d'un Jour	Op. 294	8 0
55.	Don Juan	Op. 295	8 0
56.	La Vestale de Spontini	Op. 296	8 0
57.	Les Martyrs	Op. 297	8 0
58.	Les Martyrs	Op. 300	8 0
59.	La Fille du Régiment	Op. 301	8 0
60.	La Fille du Régiment	Op. 302	8 0
61.	Fidélité	Op. 303	7 0
62.	Le Mariage de Figaro	Op. 304	8 0
63.	Zanetta	Op. 308	7 0
64.	Lucie de Lammermoor	Op. 311	7 0
65.	Les Diamants de la Couronne	Op. 313	7 0
66.	Catherina Cornaro	Op. 314	7 0
67.	Le Duc d'Olonne	Op. 315	7 0
68.	Marino Faliero	Op. 316	7 0
69.	La Part du Diable	Op. 318	7 0
70.	Thomas Riquiqui	Op. 319	7 0
71.	Die sicilianeische Vesper	Op. 323	7 0
72.	Die zwei Prinzen	Op. 325	7 0
73.	Haydée ou le Secret	Op. 329	7 0
74.	Martha	Op. 330	7 0
75.	Le Prophète	Op. 332	7 0

KUHLAU, FR.			
C	6 Sonates faciles, arr. par R. Schaab	Op. 55	
	Nos. 1 to 6		each 3 0

LABARRE, F.			
	Les deux Familles, Ouverture (Violon ad lib)		4 0
	(See also BERIOT and LABARRE, Duos Nos. 1, 2, 3, 25, 26, 27, 30, 31.)		

LABITZKY, J.			
E	L'Adieu, Romance (Ritter)	Op. 286	4 0

LACHNER, F.			
M	Marche célèbre de la Ire Suite (F. Dietz)	Op. 113	5 0
C	Andante favori de la 2me Suite (R. Schaab)	Op. 115	3 0
C	Andante aus der 2ten und 4ten Suite, für Violine und Orgel (O. Seidel)		4 6

LAFONT, C. P.			
M	La Muette de Portici, Gr. Fantaisie et Variations		8 0
M	Minuit, Gr. Fantaisie et Variations sur Le Domino noir		8 0
D	2de Gr. Fantaisie sur la Prière du Domino noir		8 0
M	Valsons encore, Romance-Valse		4 6
E	Récréations musicales de Henri Herz, 24 Rondos, Airs variés et Fantaisies In 8 Books		each 7 0
C	Duo et Variations sur la Romance Le Départ du jeune Marin		7 0
C	Fantaisie sur un Thème de Ginestet		8 0
	(See also HERZ and LAFONT and OSBORNE and LAFONT.)		

LAHEE, H.			
C	Suite		12 0
	Separate:		
	No. 1. Romance		4 0
	2. Menuet		3 6
	3. Mélodie		3 6
	4. Danse à l'Espagnole		3 6
	5. Prière pendant l'Orage		4 6
	6. Gavotte		3 6

LALO, E.			
D	Concerto Russe (I. Prélude-Allegro: II. Lento, Chants russes; III. Intermezzo; IV. Introduction, Vivace, Chants russes)	Op. 29 net	7 0
D	Intermezzo du Concerto Russe	Op. 29	5 0
D	Chants russes du Concerto Russe, (Kross)	Op. 29	7 0

SCHOTT & Co.,
LONDON.

B. Schott's Söhne, Mayence.
(Printed in Germany.)

SCHOTT FRÈRES,
BRUXELLES.

POPULAR MUSIC FOR VIOLIN AND PIANO.

VE stands for Very Easy.
M " " Moderately Advanced.

E stands for Easy.
D " " Difficult.

All the following Compositions are for Violin with Piano Accomp., unless marked with c, in which case they are Concertante Duets.

Academy
Library

LAMOURY, PH.

c	6 Sonatines.			
	No. 1. Rondo-Sonatine in C	Op. 9	4	0
	2. Menuet-Sonatine in A minor	Op. 10	4	0
	3. Sonatine in D	Op. 11	4	0
	4. Andante-Sonatine in F	Op. 12	4	0
	5. Allegro-Sonatine in A	Op. 13	4	0
	6. 2me Sonatine in C	Op. 14	4	0
M	Berceuse	Op. 16	4	0
E	Ecole d'Accompagnement, Transcriptions			
	No. 1. Menuet de Boccherini		4	0
	2. Air de Rinaldo Lascia ch'io pianga de Haendel		4	0
	3. Andante-Sérénade de Haydn		4	0
	4. Adagio cantabile de Haydn	Op. 22	4	0
	5. Adagio de Haydn	Op. 64	4	0
	6. Adagio cantabile de Haydn	Op. 67	4	0
	7. Adagio L'Aurore de Haydn	Op. 78	4	0
	8. Sonate in C, de Leclair		4	0
	9. Menuet de Mozart		4	0
	10. Andante de Mozart		4	0
	11. Adagio non lento de Haydn	Op. 44	4	0
	12. Adagio de Beethoven	Op. 13	4	0
	13. Réverie		4	0
	14. Presto de Haydn		4	0
	15. Minuetto de Haydn		4	0
	16. Le Rêve		4	0

LANDROCK, F.

c	Le Domino noir, Duo		8	0
---	-------------------------------	--	---	---

LANGE, S. de.

D	Concerto in D minor	Op. 22	16	0
D	Moderato du Concerto (Kross)	Op. 22	8	0
D	Romance in G	Op. 39	5	0

LANGEY, O.

E	La Paloma by Yradier, Serenade Espagnole		4	0
---	--	--	---	---

LANNON, E. de

c	Grandes Variations concertantes	Op. 13	8	0
---	---	--------	---	---

LATOUR, J.

c	La Réplique, Divertiment pour Piano et Violon ou Flûte		4	0
---	--	--	---	---

LEBIERRE, O.

M	Fidelia, Danse Espagnole (Ritter)	Op. 33	4	0
---	---	--------	---	---

LECARPENTIER, A.

c	Petites Fantaisies sur des motifs favoris.			
	No. 1. La Dame blanche	Op. 179	4	0
	2. La Sonnambula	Op. 180	4	0
	3. Richard Coeur de Lion	Op. 181	4	0
	4. L'Elisire d'Amore	Op. 182	4	0
	5. Le Barbier de Séville	Op. 183	4	0
	6. Norma	Op. 184	4	0

LECLAIR, J. M.

D	6me Sonate (Le Tombeau) (Alard)		6	0
M	3me Sonate (Le Tambourin) (Alard)		6	0
D	Sonate in D (Alard)		8	0
M	Sarabande et Tambourin (Alard)		4	0
E	Andanté d'une célèbre Sonate (Danbé)		3	0
M	Sonate in C (Ph. Lamoury)		4	0
E	Andante (De Swert-Ritter)		2	0
E	Sarabande (A. Moffat)		2	0

LEE, SEB.

E	7 petites Pièces mélodiques, (Krall)	Op. 31		
	In 2 Books		each	7
E	Berceuse (Ritter)	Op. 71, No. 2	3	0

LEFEBURE-WELY.

M	Air d'Eglise de Stradella pour Piano et Violon solo (ou Violoncelle) avec acc. d'Orgue (ad lib)		4	6
---	---	--	---	---

LEENDERS, M.

M	L'Adieu, Elégie		4	0
D	Il Trovatore, Fantaisie		8	0

LEMMENS, J.

E	Cantabile (C. Weber)		4	0
---	--------------------------------	--	---	---

LEMOINE, H.

c	Gustave, Bagatelle pour Piano et Violon ou Flûte	4	0
c	L'Ambassadrice, Bagatelle pour ditto	4	0
c	Les Diamants de la Couronne, Bagatelle pour ditto	4	0
c	La Cachucha, Bagatelle pour ditto	4	0

LEONARD, H.

D	Souvenir de Haydn, Fantaisie sur "God preserve the Emperor"	Op. 2	7	0
D	Fantaisie sur des Thèmes russes	Op. 3	4	6
D	2me Concerto in D	Op. 14	15	0
D	Andante con Recitativo du 2me Concerto (Kross)	Op. 14	9	0
D	Grande Fantaisie militaire (Pollitzer)	Op. 15	8	0
D	3me Concerto in A	Op. 16	10	0
D	Allegro Moderato du 3me Concerto (Kross)	Op. 16	6	0
D	Sérénade	Op. 17	7	0
D	Fantaisie sur la célèbre Valse Le Désir	Op. 18	8	0
D	Fantaisie sur des Motifs de Donizetti	Op. 19	8	0
D	Elégie à la Memoire de Marie Milanollo	Op. 20	4	6
D	Les Echos, Fantaisie pastorale	Op. 22	8	0
D	Fantaisie suédoise	Op. 23	8	0
D	Scène populaire espagnole	Op. 24	8	0
D	Concertstück (4me Concerto) (in D)	Op. 26	8	0
D	Allegro, moderato du 4me Concerto (Kross)	Op. 26		
M	Souvenirs de Blankenberghe	Op. 27		

	No. 1. Aux Bords de la Mer		4	0
	2. Promenade à la Campagne		4	0
	3. Course à l'Ane (Folie musicale)		4	0
	4. Les Adieux		4	0

D	5me Concerto in D	Op. 28	9	0
D	Allegro du 5me Concerto (Kross)	Op. 28	5	0
D	Don Juan, Fantaisie	Op. 29	8	0

M	2 Morceaux	Op. 31		
	No. 1. Andante et Allegro de Concert (Pollitzer)		4	6
	2. Tristezza et Marcia		5	0

M	2 Solos	Op. 33		
	No. 1. Andante et Rondoletto		5	0
	2. Meditazione et Scherzo		6	0

M	2 Solos	Op. 33		
	No. 1. Polonaise, (Pollitzer)		4	6
	2. Morceaux de Concert (Pollitzer)		4	6

D	Valse-Caprice	Op. 43	6	0
D	Cavatine	Op. 50	4	0
M	Variations sur une Gavotte de Corelli	Op. 51	5	0
M	Suite	Op. 53	8	0

Separate:

	No. 1. Pensée intime		4	0
	2. Gavotte		4	0
	3. Conte de la Grand'mère		4	0
	4. Aveu		4	0
	5. La Ronde qui passe		4	0

E	12 petites Pièces intimes	Op. 57		
	No. 1. La Captive		3	0
	2. Gigue		3	0

	3. Mélancolie		4	0
	4. Un vieil Amateur		4	0
	5. Angelus du Soir		3	0
	6. Valse		4	0
	7. Les deux Tourterelles		4	0
	8. Dans un Songe		4	0
	9. Pastorale		3	0
	10. Scherzino		4	0
	11. A une Etoile		4	0
	12. Mouvement perpétuel		4	0

D	Capricho Espagnol	Op. 58	4	6
D	Alla Stiriana, Andante	Op. 59	5	0
D	Scène de Ballet	Op. 61	5	0

M	Airs bohémiens et Styriens (Pollitzer)		6	0
M	Cantabile de Tartini		4	0
M	Le Nozze di Figaro "Dove sono"		4	0

	Air de l'opéra, transcrit		4	0
M	Les Dragons de Villars, Fantaisie brill.		7	0
M	Ernani, Fantaisie de Salon		7	0

D	La Follia, Variations sérieuses de Corelli, avec accom. de Piano ou d'Orchestre et Cadenza		10	6
D	Do, avec acc. de Piano et Cadenza		7	0

M	5 Gedichte von R. Wagner, acc.		7	0
M	Martha, Transcription-Caprice		7	0
M	Air d'Eglise d'Alessandro Stradella, Pietà Signore transcrit		4	0

M	Prière à la Madonne de Gordigiani, transcrite		6	0
M	Sonate in D minor de Porpora		4	0
D	6 Sonates de Tartini. See TARTINI.			

D	Le Trille du Diable de Tartini		6	0
---	--	--	---	---

LEONARD, H.

M	Il Trovatore, Fantaisie de Salon	7	0
M	Variations pour le Violon sur une Gavotte de Corelli par Tartini	6	0
	See also GREGOIR and LEONARD and KUFFER-RATH and LEONARD.)		

LEYBACH, J.

M	Fantaisie sur un Thème Allemand, (Ritter)	Op. 5	6	0
E	5me Nocturne, (Ritter)	Op. 52	4	0
M	Les Vendangeurs, Caprice (Ritter)	Op. 55	5	0
M	Premier Boléro brillant (Ritter)	Op. 64	5	0

LIDEL, B.

E	Nocturne		4	6
---	--------------------	--	---	---

LIDEL, J.

E	La Charité, Chœur de Rossini, transcrit		6	0
E	Cujus animam, Air du Stabat Mater de Rossini transcrit		4	0

LINDBLAD, A.

c	Grand Duo	Op. 9	12	0
c	Grand Duo	Op. 11	12	0

LIPINSKY, CH.

M	6 Morceaux de Salon sur des motifs de Rossini.			
	No. 1. Li Marinari		6	0
	2. La Serenata		4	6
	3. La Danza		4	6
	4. L'Orgia		4	6
	5. La Pastoralla del' Alpi		4	0
	6. La Regatta veneziana		4	6

LISZT, F.

c	Grand Duo concertant sur la Romance Le Marin de Lafont		9	0
c	Les Cloches de Genève, Nocturne (R. Pflughaupt)		5	0

LOCATELLI, P.

E	Aria (de Swert-Ritter)		2	0
E	Cantabile (de Swert-Ritter)		2	0
E	Siciliano (de Swert-Ritter)		2	0
c	Sonate in B, (Hugo Riemann) Op. 6, No. 3		5	0

L'OEILLET, J. B.

M	Grande Sonate (J. de Swert)		5	0
---	---------------------------------------	--	---	---

LOEFFLER, J.

c	Sonate pour Piano et Violon ou Flûte		4	0
---	--	--	---	---

LOTTI, A.

E	Air "Pur dicesti," (Ritter)		2	6
---	---------------------------------------	--	---	---

LOUIS, N.

c	La Figurante, 3 Nocturnes concertants, Nos. 1. to 3, Op. 71 each		4	6
c	Le Brasseur de Preston, Sérénade	Op. 72	7	0
c	Lucia di Lammermoor, Sérénade	Op. 79	7	0
c	La Reine d'un Jour, Variations et Fantaisie finale	Op. 81	8	0
c	Introduction et Rondo sur les Mélodies Nizza de Rossini et Nella de Meyerbeer	Op. 86	6	0
c	12 Morceaux de Salon	Op. 88		
	Nos. 1 to 3. Robert le Diable, 3 Récréations		each	4
	4 to 6. Les Huguenots, 3 Divertissements		each	4
	7 to 9. La Juive, 3 Amusements		each	4
	10 to 12. Guido et Ginevra, 3 Fantaisies		each	4
c	Les Martyrs, Fantaisie élégiaque	Op. 92	8	0
c	La Fille du Régiment, Divertissement	Op. 93	6	0
c	Don Pasquale, Andante et Rondo	Op. 131	8	0
c	La Part du Diable, Sérénade	Op. 135	7	0
c	Dom Sebastian, 2 Divertissements	Op. 146		
	Nos. 1 and 2 each		6	0
c	Maria di Rohan, Fantaisie	Op. 149	8	0
c	Paquita, Fantaisie-Valse	Op. 161	6	0
c	Le Caïd, Fantaisie brillante	Op. 194	7	0
c	Le 3 Nozze, Fantaisie brillante	Op. 236	7	0
c	Marco Spada, Fantaisie gracieuse	Op. 239	6	0
	Fantaisie sur la Cavatine chantée par Rubini dans La Sonnambula		7	0
	(See also HERZ & LOUIS & OSBORNE & LOUIS.)			

SCHOTT & Co.,
LONDON.

B. Schott's Söhne, Mayence.
(Printed in Germany.)

SCHOTT FRÈRES,
BRUXELLES.

POPULAR MUSIC FOR VIOLIN AND PIANO.

VE stands for Very Easy.
M " " Moderately Advanced.

E stands for Easy.
D " " Difficult.

All the following Compositions are for Violin with Piano Accomp., unless marked with c, in which case they are Concertante Duets.

LUDWIG, JOS.
M 3 Ländler 5 0

LULLY, J. B.
E Gavotte et Rondo (Kross) 3 0
E Menuet du Bourgeois Gentilhomme (Danbé) 3 0

LUZZATTO, F.
C Sonate Op. 32 12 0

MAHLIG, R.
E 6 Morceaux choisis, faciles
No. 1. Berceuse 4 0
2. En forme de Valse 4 6
3. Marcia 4 6
4. Allegro moderato brillante 5 0
5. Scherzando 4 0
6. Andante con moto espressivo 4 6

MAHR, E.
M Parsifal von R. Wagner, Charfreitagszauber, Paraphrase 4 0

MALLET, L. BALFOUR.
M Gavotte (in D) 4 0
M Panama, Valse brillante 4 0
E 2 Romances sans Paroles Nos. 1 and 2 each 3 6

MANFREDI, P.
M 6me Sonate (Alard) Op. I 7 0
M Adagio de la 6me Sonate (Alard) 3 0

MANGOLD, G.
C 3 Polonaises Op. 8 5 0

MANTEUFFEL, G.
M Air de Moniuszko, transcr. 4 0

MARSICK, M.
M Réverie Op. 4 4 0

MARTINI, PADRE.
E Gavotte célèbre (Kross) 3 0
E The same (Danbé) 3 0
M Plaisir d'Amour, Romance (Visentini) 4 0

MASSART, L.
D Le Réveil d'un beau Jour, Mélodie variée Op. 2 8 0

MAYSEDER, J.
M Variations, arr. par A. Brand Op. 25 4 6
C La Sémiramide, Variations concertantes Op. 37 6 0
M Variations (in E), dedicated to Paganini 4 6

MAZAS, F.
M La Babillarde, Scène-Caprice Op. 37 4 6
D Lestocq, Gr. Fantaisie Op. 42 7 0
D Le Postillon de Lonjumeau, gr. Fantaisie Op. 59 8 0

MENDELSSOHN BARTHOLDY, F.
D Concert (in E) Op. 64, net 4 0
M Andante du Concerto (Kross) Op. 64 3 0
M Andante du Quatuor (Haddock) Op. 44 No. 2 4 0
E Canzonetta du Quatuor (Haddock) Op. 12 4 0
M Menuet du Quatuor (Haddock) Op. 44 No. 1 4 0
E Arioso de l'Oratorio "Elias" (Moffat) 2 6
E Religioso do. do. (Moffat) 2 6
E Mélodie do. do. (Moffat) 2 6
E Lied ohne Worte (Moffat) Op. 19 No. 2 2 6
E Venetianisches Gondellied (Moffat) 2 6
E Frühlingslied (Dancla) Op. 62 No. 6 2 6
E The same (Danbé) 3 0

MERKEL, G.
E Abendruhe, Idylle (Ritter) Op. 50 No. 2 4 0
C Adagio for Organ and Violin Op. 51 4 0
C The same for Piano and Violin (Ritter) 4 0
E Christmas Pastorale (C. Weber) Op. 56 4 0
E Nachklänge, Romance (Ritter) Op. 66 4 0
E Valse-Impromptu (Ritter) Op. 69 4 0
E Stimmungs-Bilder (Boeckmann) 6 Lyric Pieces Op. 72 7 0

MILANOLLO, T.
D Ave Maria de Schubert, transcrit Op. 4 4 0

MOFFAT, A.
E Handel-Album, 18 easy Transcriptions, Op. 14. In 3 Books each net 2 0
M 4 Sonates, by G. F. Handel. Op. 18.
No. 1. In C minor 4 6
2. In G major 4 6
3. In F major 4 6
4. In C major 4 6

MOFFAT, A.
E Klassische Stücke Op. 17

No. 1. Bach. Sarabanda 2 6
2. Mendelssohn. Venet. Gondellied 2 6
3. Mozart. Ave verum 2 6
4. Rameau. 2 Menuette 2 6
5. Chopin. Cantabile 2 6
6. Francoeur. Sarabanda 2 6
7. Mozart. Cantabile 2 6
8. Mendelssohn. Lied ohne Worte 2 6
9. Rossini. Larghetto 2 6
10. Leclair. Sarabanda 2 6
11. Gluck. Arie aus Orpheus 2 6
12. Mozart. Minuet 2 6
13. Mendelssohn. Melodie 2 6
14. Corelli. Sarabanda 2 6
15. Mendelssohn. Arioso 2 6
16. Mendelssohn. Religioso 2 6
17. Schubert. Ständchen 2 6
18. Händel. Aria, Verdi prati 2 6

VE 12 Easy and Instructive Pieces (in the First Position) from Classical Masters.
2 Books each 5 0

MOLIQUE, B.
D La Saltarella Op. 55 7 0

MONASTERIO, J. de.
D Grande Fantaisie nationale sur des Airs espagnols 9 0

MONDONVILLE, J. J.
M 5me Sonate (Alard) Op. 4 6 0

MOOR, E.
C 2me Sonate Op. 21 net 6 0
D Adagio Op. 25 4 0

MORET, V.
M Trois Heures, Réverie Op. 68 4 0
M Barcarolle d'Obéron, Elégie Op. 69 4 0
M Hymne autrichien d'Haydn Op. 71 4 0
C 6 Valses de Beethoven, transcr. 7 0
M Etude de F. Chopin Op. 52 No. 2 4 0

MORLEY HENRY.
M Tarantelle 5 0

MORSCH, GUSTAVE.
M Barcarolle (in F) 4 6
M Canzona 4 0

MOESER, A.
D La Sérénade, Nocturne Op. 3 6 0
D Freischütz, Fantaisie brillante Op. 4 8 0

MOZART, W. A.
C Sonates, Nouvelle Edition.
(In score and separate parts.)

No. 1. Sonate in F, No. 1 Op. 2, net 2 0
2. " C, 2 Op. 2, net 2 0
3. " F, 3 Op. 2, net 2 0
4. " B flat, 4 Op. 2, net 2 0
5. " G, 5 Op. 2, net 2 0
6. " E flat, 6 Op. 2, net 2 0
7. " A, 1 Op. 8, net 2 0
8. " E flat, 2 Op. 8, net 2 0
9. " A, 3 Op. 8, net 1 0
10. Sonatine Op. 110, net 1 0
11. Sonate in F, net 2 0
12. " B flat, net 2 0
13. " A, net 2 0
14. " C, net 2 0
15. " D, net 2 0
16. " E minor, net 2 0
17. " E flat, net 2 0
18. " G, net 2 0

C 18 Sonates pour Piano et Violon net 16 0
Do., bound in cloth, gilt, in 2 parts, 4/- extra.
C La Clemenza di Tito, grand Opéra, arr. net 6 0
Do., Ouverture avec Violon ad lib 4 0
C Così fan tutti, grand Opéra, arr. net 10 0
D Concerto (Alard) Op. 76 12 0
C Don Juan, grand Opéra, arr. par A. Brand net 10 0
C Ouverture 4 0
C L'Enlèvement du Sérail, grand Opéra, arr. net 10 0
Do. Ouverture, avec Violon ad lib. 4 0
C La Flûte enchantée, grand Opéra, arr. net 8 0
C Do., Ouverture 4 0
C Le Mariage de Figaro, grand Opéra, arr. net 10 0
C Do., Ouverture 4 0

MOZART, W. A.
C Sonate en Si-bémol (in B flat) (Alard) 8 0
C 5me Sonate en Sol (in G) (Alard) 6 0
M Adagio (Kross) 4 0
E Andante (Lamoury) 4 0
E Cantabile (Moffat) 4 0
M "Dove Sono" du Figaro (Leonard) 4 0
M Larghetto du célèbre Quintuor (Kross) 4 0
E Larghetto do. do. (Ritter) 3 0
M Larghetto do. do. (Offertoire) (Alard) 4 0
E Marche Turque (Danbé) 4 0
E Menuet de la Symphonie en Mi-bémol (Haddock) 4 0
E Menuet du 2me Quatuor en Ré mineur (Haddock) 4 0
E Menuet d'une Symphonie (Lamoury) 4 0
E Menuet do. do. (Moffat) 2 6
M Un poco Adagio du Concerto (Alard) Op. 76 3 0

MÜLLER, J. V.
M Abend-Andacht, Adagio Op. 9 2 6

MÜLLER-BERGHHAUS, C.
M 3 Morceaux
No. 1. Impromptu 4 6
2. Souvenir des Montagnes 4 6
3. Capriccio à la Hongroise 4 6

MUSIN, O. et d'ERNESTI, T.
C Andante du Concerto dans le Style Italien de J. S. Bach, arrangé 4 0

NACHÉZ, TIVADAR.
D Hongroise (New, dedicated to H. R. H. The Prince of Wales) Op. 28 6 0

NAGEL, J.
M Le Charme de l'Enfance, Romance 4 0
M La Capricciosa, Scherzo 4 0

NARDINI, P.
M Ire Sonate (in B flat) (Alard) 8 0
M Adagio cantabile (Kross) 3 0
M Larghetto (Kross) 3 0

NIEDERMEYER, L.
E Les Adieux de Marie Stuart, Romance célèbre (Ritter) 4 0

NEVIN, ETHELBERT.
E Barcarolle, 2 Pieces Op. 8 4 0
E No. 1. Melody 3 0
M 2. Habanera 4 0

NEWELL, J. E.
E Chant élégiaque 4 0
E Nocturne légendaire 4 0

OBERHOFFER, H.
E 2 Nocturnes de J. Field, arrangés
No. 1. En Si-b (in B flat) 3 0
2. En Ré (in D) 3 0

OBERTHÜR, CH.
M Souvenir de Schwalbach, Nocturne Op. 42 4 0
M Mon Séjour à Darmstadt, Nocturne Op. 90 4 0
E Berceuse Op. 299 4 0
D Polonaise de Concert Op. 377 6 0

OBNSKI, S.
M Caprice en forme d'une Valse Op. 45 6 0

OLIPHANT, L. BLAIR.
E Gavotte 4 0

ONSLow, G.
M Adagio religioso du 2me Quatuor (G. Haddock) 4 6
M Andante non troppo lento du 6me Quatuor (G. Haddock) 4 6

ORELLANA, I. A. de.
VE 3 Pièces, non difficiles (Berceuse, Sérénade, Gavotte) 5 0

ORTMANS, RENÉ.
M Andante religioso Op. 5 4 0
M Concertino in A minor Op. 12 5 0
M 2me Concertino in D major Op. 14 5 0
M Alla Tzigaresca Op. 17 4 0

OSBORNE, G. A.
C 3 Duos Op. 101
No. 1. Allegretto 4 0
2. Berceuse 4 0
3. Tarantelle 6 0

SCHOTT & Co.,
LONDON.

B. Schott's Söhne, Mayence.
(Printed in Germany.)

SCHOTT FRÈRES,
BRUXELLES.

POPULAR MUSIC FOR VIOLIN AND PIANO.

VE stands for Very Easy.
M " " Moderately Advanced.

E stands for Easy.
D " " Difficult.

All the following Compositions are for Violin with Piano Accomp., unless marked with c, in which case they are Concertante Duets.

OSBORNE, G. A. et ARTOT, J.	s. d.
c L'Elisire d'Amore, Gr. Duo	8 0
OSBORNE, G. A. et BÉRIOT, CH. de.	
c (See BÉRIOT, DUOS, Nos. 4 to 7, 10, 12 to 16, 18, 29, 47, 49, 50, 56 to 60, 62, 70 to 73.)	
OSBORNE, G. A. et ERNST, H. W.	
c Variations brill. sur l'air de <i>Pacini</i> , chanté dans La Straniera	8 0
OSBORNE, G. A. et LAFONT, C. P.	
c La Figurante, Duo brillant	3 0
OSBORNE, G. A. et LOUIS, N.	
c Fantaisies et Variations concert. sur des motifs de <i>Donizetti</i> .	
No. 1. Torquato Tasso	7 0
2. L'Elisire d'Amore	7 0
3. Roberto d'Evereux	7 0
OUVERTURES:	
<i>Adam</i> Le fidèle Berger, avec Violon ad lib.	4 0
— Le Brasseur de Preston " "	4 0
c — Cagliostro	4 0
— Le Farfadet avec Violon ad lib.	4 0
c — La Poupée de Nuremberg avec Violon ad lib.	4 0
— Le Postillon de Lonjumeau " "	5 0
— Régine " "	3 0
c — La Reine d'un Jour " "	4 6
— Richard en Palestine " "	4 0
c — La Rose de Péronne " "	4 0
— Si j'étais Roi " "	4 0
<i>Auber</i> . Actéon, avec Violon ad lib.	4 0
c — L'Ambassadrice	4 0
— Les Chaperons blancs, avec Violon ad lib.	4 6
— Le Cheval de Bronze " "	4 6
c — " " " "	5 0
— Les Diamants de la Couronne " "	4 6
— Le Dieu et la Bayadère " "	4 0
— Le Domino noir " "	4 0
— La Duc d'Olonne " "	4 0
c — Era Diavolo (<i>A. Brand</i>)	4 6
— Gustave, ou le Bal masqué, avec Violon ad lib.	4 0
— Haydée, ou le Secret " "	4 0
— Lestocq " "	4 0
— Marco Spada " "	4 6
— La Muette de Portici " "	4 0
— La Part du Diable " "	4 0
— Lé Philtre " "	4 0
— Le Serment " "	4 0
— Zanetta " "	4 0
c <i>Beethoven</i> Egmont (<i>A. Brand</i>)	4 0
c — Fidelio (<i>A. Brand</i>)	4 0
<i>Bellini</i> . Norma, avec Violon ad lib.	4 0
<i>Boieldieu</i> . Le Caliph de Bagdad, avec Violon ad lib.	4 0
— La Dame blanche " "	4 0
<i>Carafa</i> . La Prison d'Edimbourg " "	4 6
<i>Clappon</i> . La Symphonie " "	4 0
<i>Donizetti</i> . La Fille du Régiment " "	4 0
— Lucie de Lammermoor " "	5 0
— Les Martyrs " "	4 6
<i>Gomis</i> . Le Diable à Séville " "	4 0
<i>Grisar</i> . Le Carillonneur de Bruges " "	4 0
— Les Porcherons " "	4 0
— Sarah " "	4 0
<i>Halévy</i> . Le Nabab " "	4 6
<i>Herold</i> . La Médecine sans Médecin " "	4 0
— Le Pré aux Clercs " "	4 0
c — Zampa " "	4 0
<i>Kreutzer</i> . Lodoiska, avec Violon et Basse ad lib.	4 0
<i>Labarre</i> . Les deux Familles, avec Violon ad lib.	4 0
<i>Mozart</i> . La Clemenza di Tito " "	4 0
c — Don Juan (<i>Brand</i>)	4 0
— L'Enlèvement du Sérail, avec Violon ad lib.	4 0
c — Le Mariage de Figaro (<i>A. Brand</i>)	4 0
c — La Flûte enchantée (<i>A. Brand</i>)	4 0
c <i>Rossini</i> . Le Barbier de Séville (<i>A. Brand</i>)	4 0
— Do., avec Violon ad lib.	4 0
c — Guillaume Tell (<i>A. Brand</i>)	4 6
— Guillaume Tell, Piano et Violon	8 0
— Le Comte Ory, avec Violon ad lib.	3 0
— Italiana in Algeri " "	4 6
— Otello " "	4 6
— Sémiramide " "	6 0
c <i>Thomas</i> . Le Caid	4 0
— Raymond, avec Violon ad lib.	4 6
— Le Perruquier de la Régence, avec Violon ad lib.	4 0

OUVERTURES:	s. d.
c <i>Wagner</i> . Die Meistersinger von Nürnberg (<i>A. Ritter</i>)	6 0
c — Parsifal (<i>Humperdinck</i>)	4 0
c <i>Weber</i> . Der Freischütz (<i>A. Brand</i>) avec Violon ad lib.	4 0
— Oberon, avec Violon ad lib.	4 0
— Jubel-Ouverture	4 0
PAGANINI, N.	
Oeuvres posthumes.	
D No. 1. 1st Concerto, en Mi bémol (in E flat)	5 0
— 1bis. Rondo du 1er Concerto Op. 6bis, net	2 6
D 1ter. Allegro do. Refait et réinstrumenté avec une Cadence par <i>G. Besehirsky</i>	2 6
D 2. 2d Concerto en Si mineur (in B min)	5 0
— 2bis. La Clochette, Rondo du 2d Concerto Op. 7bis, net	2 6
D 3. Le Streghe (Danse des Sorcières) Variations	2 0
D 4. God save the Queen, Variations Op. 9, net	2 0
D 5. Le Carnaval de Venise, Variations Op. 10, net	2 0
M 6. Moto perpetuo (Mouvement perpétuel) Op. 11, net	2 0
E 7. Non più mesta, Thème et Variations Op. 12, net	2 0
E 8. I Palpiti, Thème et Variations Op. 13, net	2 0
M 10. Sonata	1 0
Complete in 2 parts	12 0
Do. bound in cloth, gilt, in 2 parts 4/- extra	
M 1re Sonate (<i>Alard</i>)	Op. 2 4 0
M 12me Sonate (in E minor) (<i>Alard</i>)	Op. 3 4 0
M Andante innocentamente (<i>Alard</i>)	3 0
M Polonaise de la 1re Sonate (<i>Alard</i>)	3 0
PAGIN, A.	
M 5me Sonate (in A) (<i>Alard</i>)	5 0
M Allegro de la Sonate No. 5 (<i>Alard</i>)	4 0
PANNY, J.	
M Sonate pour la 4me Corde	Op. 28 4 6
PANOFKA, H.	
c Le Péri, Duo	Op. 41 6 0
M Mina, 2 Nocturnes brillants	Op. 50 6 0
M Dom Sébastien, Romance	Op. 51 4 0
PAPENDICK, G. A.	
c 2 Präludien von <i>J. S. Bach</i> , bearbeitet	4 6
PAPINI, GUIDO	
Souvenir de Diddlington, 2 Morceaux de Salon Op. 63	
E No. 1. Nuit étoilée, Romance (in G)	3 6
M 2. Sous le Lilas, Mouvement de Valse	5 0
E Six Morceaux de Salon	Op. 66
No. 1. Solitude, Mélodie	4 0
2. Mauresque	4 0
3. Le Retour, Episode	4 0
4. Les Adieux, Romance	4 0
5. Picciola, Ballade (Firefly)	4 0
6. Ronde champêtre	4 0
M Ballade Italienne	Op. 103 No. 1 4 0
M Matinée de Printemps, Romance Op. 103 No. 2	4 0
M Romance de <i>T. Hansen</i>	4 0
PAYER, J.	
c Variations sur un Air autrichien	Op. 127 6 0
PEACOCKE, N.	
E Hark, 'tis the breeze, Romance	4 0
PERGOLESE, G.	
E Canzonetta "Tre giorni" (Nina) (<i>Kross</i>)	3 0
E Canzonetta (<i>De Swert & Ritter</i>)	2 0
PFLUGHAUPT, R.	
c Les Cloches de Genève, Nocturne de <i>F. Liszt</i> , arr.	5 0
PIETRAPERTOSA, J.	
M Les Maîtres-Chanteurs de Nuremberg de <i>Wagner</i> , Fantaisie	Op. 59 5 0
PILOT, A.	
D Souvenirs britanniques (British Remembrances), Fantaisie sur des Airs anglais	Op. 11 8 0

PLEYEL, J.	s. d.
c Recueil de petites Pièces choisies	
In 3 Books	each 4 0
PLOTENYI, FERD.	
D Danse et Chant Hongrois	6 0
POLLITZER, A.	
M La Serenata, Légende valaque de <i>G. Braga</i> , arr.	4 0
E 10 Morceaux caractéristiques de <i>G. Gollermann</i> , transcrits	
Book I.	7 0
Book II.	9 0
Separate:	
No. 1. Romance sans Paroles	3 0
2. Romance sans Paroles	3 0
3. Romance sans Paroles	3 0
4. Nocturne	3 0
5. Religioso	3 0
6. Chanson sans Paroles	4 0
7. Idylle	3 0
8. Légende	3 0
9. Nocturne	4 0
10. Alla Polacca	4 0
PORPORA, N.	
M 1re Sonate (in A) (<i>Alard</i>)	5 0
M 9me Sonate (in E) (<i>Alard</i>)	5 0
M Allegro de la Sonate IX (<i>Alard</i>)	3 0
M Allegro de la Sonate I (<i>Alard</i>)	3 0
M Sonate (in D minor) (<i>H. Leonard</i>)	6 0
POZNANSKI, I. B.	
E 2 Morceaux caractéristiques	
No. 1. Invocation	4 0
2. La Danse des Elfes	4 0
E Barcarolle (Gondellied)	4 0
E Dors mon Enfant, Berceuse	3 6
E Interlaken, Idylle	3 6
E Pizzicato, Etude	3 6
PRAAG, M. van.	
M Elégie	Op. 10 4 0
PRUME, F.	
D La Mélancolie, Pastorale	Op. 1 7 0
D Fantaisie et Variations sur un Thème d' <i>Herold</i>	Op. 9 8 0
D Souvenir villageois, Andante et Rondo	Op. 10 8 0
D Concerto héroïque	Op. 11 15 0
D Le Retour à la Vie ou Les Arpèges, Caprice	Op. 12 8 0
D La Danse des Sorcières, Scherzo burlesque	Op. 13 6 0
PUGET, P.	
E Berceuse	3 0
PUGNANI, G.	
M 1re Sonate (in E) (<i>Alard</i>)	7 0
RAFF, J.	
D La Fée d'Amour, Morceau caractéristique	Op. 67 9 0
D Do. revu par <i>P. Sarasate</i>	Op. 67 9 0
D Improvisation sur Op. 67, par <i>A. Wilhelmj</i>	7 0
M 6 Morceaux	Op. 85 14 0
Separate:	
No. 1. Marcia	4 6
2. Pastorale	4 0
3. Cavatina	3 0
4. Scherzino	4 6
5. Canzona	3 0
6. Tarantella	4 6
RAGGHIANI, J.	
M Trois Pièces classiques	6 0
No. 1. Fiorillo, In Memoriam	
2. Campagnoli, Allegro Spiritoso	
3. Rode, Adagio e Allegro appassionato	
RAMEAU, J. P.	
E Gavotte du "Temple de la Gloire" (<i>Kross</i>)	4 0
E Le Tambourin (<i>Alard</i>)	4 0
E Le Tambourin (<i>Danbé</i>)	3 0
E Rigaudon de "Dardanus" (<i>Kerman</i>)	4 0
E Deux Menuets (<i>Moffat</i>)	2 6

SCHOTT & Co.,
LONDON.

B. Schott's Söhne, Mayence.
(Printed in Germany.)

SCHOTT FRÈRES,
BRUXELLES.

POPULAR MUSIC FOR VIOLIN AND PIANO.

VE stands for Very Easy.
M " " Moderately Advanced.

E stands for Easy.
D " " Difficult.

All the following Compositions are for Violin with Piano Accomp., unless marked with c, in which case they are Concertante Duets.

RAVINA, H.			s.	d.
E	Petit Bolero (Ritter)	Op. 62	4	0
E	Historiette (Ritter)	Op. 71	4	0
E	Adoremus, Mélodie religieuse (Ritter)	Op. 72	4	0
E	Andantino (C. Weber)	Op. 84	4	0

RAYMOND, E.			s.	d.
M	Souvenir de Venise, Barcarole	Op. 47	7	0
M	Sérénade	Op. 45	4	0

RAYMOND, L. H.			s.	d.
MC	Quatre Impromptus	Op. 3		
	No. 1. Capriccio		5	0
	2. Ballade		3	6
	3. Canzonetta		3	6
	4. La Sérénade du Gondolier		7	0

REBER, H.			s.	d.
E	Berceuse		3	6

REEDER, L. de.			s.	d.
E	Träumerei (Rêverie) de Schumann	Op. 15	3	0

REHFELD, F.			s.	d.
D	2me grande Polonaise	Op. 32	8	0
D	Valse Caprice	Op. 38	8	0
D	Nocturne	Op. 40	5	0

REINAGLE, A. R.			s.	d.
M	Thème et Variations		6	0

RENTSCH, E.			s.	d.
M	Mélancolie	Op. 33 No. 1	4	0
M	Humoresque	Op. 33 No. 2	4	0

RIEMANN, HUGO.			s.	d.
M	Sonate in B by P. Locatelli		5	0

RIES, FR.			s.	d.
M	Légende. New edition	Op. 15	6	0

RITTER, A.			s.	d.
c	Die Meistersinger von Nürnberg von R. Wagner, Ouverture		6	0
c	Do. do., Einleitung zum 3ten Act (Entr'acte)		3	0

RITTER, E. W.			s.	d.
VE	6 Pièces mignonnes:			
	Cah. I. Prélude, Canzonetta, Lied		6	0
	Cah. II. Menuet, Gavotte, Marche		7	0
VE	6 petites Fantaisies (Mélodies populaires)			
	Book 1. Griseldis, La Violette, Fiducit		5	0
	Book 2. Scots wha hae. March of the Men of Harlech		5	0
	Book 3. My lodging is on the cold ground. Begone dull care. A hunting we will go		5	0

VE Volkslieder-Album.			s.	d.
	60 Popular Melodies, easily and instructively arranged:			
	In 6 Books	each	4	0

E Les Aventures d'une Nuit de Sylvestre de R. Heuberger, Fantaisie			s.	d.
			6	0

E 6 Transcriptions d'après Steckmest			s.	d.
	No. 1. Von meinem Bergle, German Song		4	0
	2. Im Rosenduft, Swedish Song		4	0
	3. Long long ago, Irish Song		4	0
	4. Robin Adair, Scotch Song		4	0
	5. The Scarlet Sarafan, Russian Song		4	0
	6. Santa Lucia, Neapolitan Song		4	0

E Portefeuille des Amateurs, Collection de 12 petits Morceaux sur des Mélodies favorites de F. Schubert.			s.	d.
	1st Book. La Sérénade, Eloge des Larmes		4	6
	2nd Book. Ave Maria, Adieu		4	6
	3rd Book. La jeune Mère, Barcarole		4	6
	4th Book. La Berceuse, Les Plaintes de la jeune Fille		4	6
	5th Book. La Truite, Le Désir		4	6
	6th Book. A Mignon, Sois toujours mes seuls Amours		4	6

E "Les Succès du Salon." Romances et Morceaux favoris transcrits.			s.	d.
	No. 1. Blumenthal, Le Chemin du Paradies		4	0
	2. Cherubini, Ave Maria		3	0
	3. Esser, Chanson de Printemps		3	0
	4. Faure, Les Rameaux, Hymne		4	0
	5. Hamm, Chant d'Amour		3	0
	6. Hamm, Chant du soir		3	0
	7. Kowalski, La Malmaison, Gavotte	Op. 16	4	0

RITTER, E. W.			s.	d.
E	"Les Succès du Salon":			

	8. Labitzky, l'Adieu, Romance		4	0
	9. Lee, Berceuse	Op. 71	4	0
	10. Niedermeyer, Les Adieux de Marie Stuart		4	0
	11. Schmidt, Gavotte pastorale	Op. 33	3	0
	12. Hölzel, Fleur des Alpes, Tyrolienne		3	0
	13. Ravina, Petit Boléro	Op. 62	4	0
	14. Brambach, Sérénade	Op. 34 No. 2	4	0
	15. Salaman, Clélia, Romance		4	0
	16. Ravina, Adoremus, Mélodie religieuse		4	0
	17. Schulhoff, 2te Styrienne originale	Op. 18	4	0
	18. Burgmüller, La Fête des Gondoliers		4	0
	19. Gounod, Méditation (Ave Maria) en Sol		3	0
	20. Goetschy, L'Espoir du Retour, Caprice-Mazurka	Op. 120	4	0

	21. Roubier, Suavita, Mazurka		4	0
	22. Ketterer, Gaëtana, Mazurka	Op. 101	4	0
	23. Godefroid, Tyrolienne favorite		4	0
	24. Leybach, Thème allemand	Op. 5	6	6
	25. Leybach, 5me Nocturne	Op. 52	4	0
	26. Csibulka, Gavotte royale	Op. 315	4	0
	27. Schulhoff, Chant de la Berceuse	Op. 43	3	0
	28. Schulhoff, Confidence	Op. 8	3	0
	29. Gottschalk, Le Bananier, Danse Nègre		4	0

	30. Gottschalk, Berceuse	Op. 47	4	0
	31. Ketterer, La Norvégienne, Caprice	Op. 104	4	0
	32. Leybach, 1r Boléro brillant	Op. 64	4	0
	33. Leybach, Les Vendangeurs	Op. 55	4	0
	34. Tschakowsky, Chant sans Paroles	Op. 2 No. 3	3	0

	35. Krug, La Rose, Romance	Op. 328	4	0
	36. Bourgeois, La véritable Manola, Boléro Séguidille		4	0
	37. Ascher, A Léonore, Nocturne	Op. 54	4	0
	38. Schulhoff, Chant du Berger, Idylle	Op. 23	3	0

	39. Merkel, Adagio	Op. 51	4	0
	40. Merkel, Valse-Impromptu	Op. 60	4	0
	41. Bachmann, Sorrento, Mazurka		4	0
	42. Kinkel, Confidences, Valse sentimentale		4	0
	43. Csibulka, Scène de Ballet	Op. 268	4	0
	44. Brambach, Menuetto scherzoso	Op. 28	4	0
	45. Kowalski, Trianon, Menuet	Op. 16	4	0
	46. Comettant, La Sympathie, Valse sentimentale		4	0

	47. Schad, Le Soupir, Mélodie	Op. 19	4	0
	48. Merkel, Abendruhe, Impromptu		4	0
	49. Merkel, Nachklänge, Romance		4	0
	50. Lebiere, Fidelia, Danse Espagnole	Op. 33	4	0

	51. d'Orso, Habanera	Op. 33	4	0
	52. Ascher, Vaillance, Polka Militaire		4	0
	53. Ravina, Historiette	Op. 71	4	0
	54. Burgmüller, La Chacone d'Offenbach		4	0
	55. Gobbaerts, L. Tramway Galop	Op. 37	4	0

VE Quatre Duos faciles pour 2 Violons par D. Alard			s.	d.
	Op. 22, arr. pour Violon and Piano.			
	In 4 Books	each	5	0
	(See also DE SWERT and RITTER).			

ROBAUDI, V.			s.	d.
E	Alla Stella confidente, Romanza (C. Weber)		4	6

ROBINEAU, A.			s.	d.
M	3me Sonate (in F minor) (Alard)		7	0

RODE, P.			s.	d.
M	Air varié	Op. 10	3	6
M	7me Concerto (in A minor) (A. Brand)		8	0
M	Adagio et Allegro appassionato (Ragghianti)		6	0

ROMANESCA, LA.			s.	d.
E	Apr du 16me Siècle (Alard)		3	6
E	The same (H. W. Ernst)		2	6
E	The same (Danbè)		3	0

ROSELLEN, H. et DANCLA, CH.			s.	d.
c	Zampa, Duo brillant	Op. 70	9	0

ROSENHAIN, J.			s.	d.
c	2me grande Sonate	Op. 53bis	10	6
c	3 Morceaux de Salon	Op. 72		
	Nos. 1 to 3	each	4	6

ROSSINI, G.			s.	d.
M	Fantaisie		8	0
C	Le Barbier de Séville, grand Opéra (<i>A. Brand</i>)	net	8	0
C	Do. Ouverture (<i>A. Brand</i>)		4	0
	Do. do. avec Violon ad lib		4	0
C	Guillaume Tell, grand Opéra (<i>A. Brand</i>)	net	10	0
C	Do. Ouverture (<i>A. Brand</i>)		4	6
	Le Comte Ory, Ouverture (Violon ad lib.)		3	0
	Italiana in Algeri, Ouverture (Violon ad lib.)		4	6
	Otello, Ouverture (Violon ad lib.)		4	6
	Sémiramide, Ouverture (Violon ad lib.)		6	0
C	Stabat mater (<i>H Herz et N. Louis</i>)	net	5	0
E	Les Soirées musicales, arrangées.			

Separate:			s.	d.
	No. 1. La Promessa		3	0
	2. Il Rimpovero		3	0
	3. La Partenza		3	0
	4. L'Orgia		3	0
	5. L'Invita		3	0
	6. La Pastorella dell' Alpi		3	0
	7. La Gita in Gondola		3	0
	8. La Danza		3	0

M Soirées musicales, arrangées par Lipinsky. (See LIPINSKY, CH.)			s.	d.
--	--	--	----	----

ROUBIER, H.			s.	d.
E	Suavita, Mazurka (Ritter)		4	0

RUMMEL, CH.			s.	d.
c	Tancred, Fantaisie et Variations	Op. 10	8	0
c	Variations sur une Valse suisse	Op. 35	6	0
c	Aline, Variations sur la Marche	Op. 36	8	0
c	Oberon, Fantaisie brillante	Op. 55	9	0
c	Introduction et Variations brillantes sur un Thème de Beriot	Op. 67	8	0
c	Grande Sonate		8	0

RUMMEL, J.			s.	d.
c	Je t'écoute, Romance sans Paroles (Fr. Forberg)		4	0

SAINTON, P.			s.	d.
D	Premier Concerto	Op. 9	8	0
E	Thème italien varié	Op. 10	6	0
D	Fantaisie sur la Romance "Die Fahnenwacht" de Lindpaintner	Op. 11	7	0
D	Lucrezia Borgia, Fantaisie	Op. 12	8	0
D	La Fille du Régiment, Fantaisie	Op. 13	7	0
D	Air montagnard, Fantaisie	Op. 14	7	0
D	Solo de Concert	Op. 16	7	0
D	Rondo-Mazurka	Op. 17	8	0
M	3 Romances	Op. 18	6	0

Separate:			s.	d.
	No. 1. (In G minor)		4	0
	2. (In F)		4	0
	3. (In D)		4	0
D	La Source	Op. 19	4	6
M	Tarantelle (in A minor)	Op. 20	6	0

SALAMAN, C.			s.	d.
E	Clélia, Romance sans Paroles (Ritter)	Op. 20	4	0

SAMEHTINI, L.			s.	d.
M	Elégie		4	6

SARASATE, P.			s.	d.
D	Martha, Morceau de Concert		8	0
D	Zampa, Mosaïque	Op. 15	8	0

SAURET, E.			s.	d.
M	2 Morceaux de Salon	Op. 30		
	No. 1. Nocturne		4	6
	2. Habanera		5	0

SCARLATTI, D.			s.	d.
M	Pastorale (Kross)		4	0

SCHAAB, R.			s.	d.
c	6 Sonatines faciles de F. Kuhlau, arrangées	Op. 55		
	Nos. 1 to 6	each	3	0
c	Andante favori de la 2me Suite de F. Lachner, arrangée	Op. 115	3	0
c	Andante aus der 1. Symphonie, von R. Volkmann, arrangée	Op. 44	4	0

SCHAD, J.			s.	d.
E	Le Soupir, Mélodie (Ritter)		4	0

SCHMIDT, O.			s.	d.
E	Gavotte pastorale (Ritter)	Op. 33	3	0

SCHOTT & Co.,
LONDON.

B. Schott's Söhne, Mayence.
(Printed in Germany.)

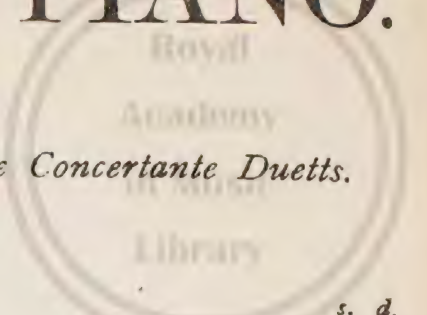
SCHOTT FRÈRES,
BRUXELLES.

POPULAR MUSIC FOR VIOLIN AND PIANO.

VE stands for Very Easy.
M " " Moderately Advanced.

E stands for Easy.
D " " Difficult.

All the following Compositions are for Violin with Piano Accomp., unless marked with C, in which case they are Concertante Duets.



SCHMITT, A.

- C Robin des Bois (Freischütz) Potpourri brillant Op. 37 6 0
D Introduction et Rondo Op. 48 4 6
C Rondeau pour Piano et Violon ou Flûte Op. 50 6 0
M Morceau de Salon Op. 131 7 0

SCHNEIDER, F. L.

- E Solitude, Réverie 4 0
VE 5 Very easy Pieces (in the first position):
No. 1. Menuetto 3 0
2. Berceuse Villageoise 3 0
3. Gavotte 3 0
4. 2me Menuet, in A minor 3 0
5. 2me Gavotte, in G 3 0
Trois Pièces
No. 1. Dans la Chapelle, Adagio religioso Op. 49 4 0
2. L'Heure du Couvre feu Op. 50 4 0
3. Chant du Soir Op. 51 4 0

SCHNITZLER, J.

- M Barcarolle 4 0
M Valse-Mazurka 5 0

SCHOLZ, B.

- C Sonate in G Op. 20 8 0

SCHUBERT, C.

- C The Lancers (Les Lanciers), célèbre Quadrille anglais 4 0

SCHUBERT, FR.

- C La Truite, Thème varié du Quintuor (Dédicé) 5 0
E Rosamonde, transcrite, (Haddock).
No. 1. Entr'acte 4 0
2. Ballet 4 0
M Lieder, Ave Maria, Am Meer (A. Wilhelmj) 5 0
D Ave Maria (Milanollo) Op. 4 4 0
E Sérénade (Dancla) 2 0
E The same (Moffat) 2 6
E 12 Mélodies favorites 6 Books (Ritter) each 4 6
(See also WICHTL, Op. 82)

SCHULHOFF, J.

- C Grande Valse brillante (Fr. Forberg) Op. 6 6 0
E Confidence (Ritter) Op. 8 3 0
C Nocturne (Fr. Forberg) Op. 11 4 6
M Galop de Bravura (L. Yotti) Op. 17 9 0
E 2me Styrienne originale (Ritter) Op. 18 No. 2 4 0
M Chant de Berger (E. Singer) Op. 23 3 0
E The same (Ritter) 3 0
E Chant de la Berceuse (Ritter) Op. 45 3 0
M Romance No. 1 Op. 49 4 9
M Impromptu Hongrois (Erben) Op. 54 4 0

SCHUMANN, R.

- C 3 Romanzen (Pollitzer) Op. 94 6 0
C Ire Sonate, A minor Op. 105 net 3 0
C 2me Sonate, D minor Op. 121 net 3 0
E Abendlied (Chant du Soir) (Kross) 3 0
E Schlummerlied (Berceuse) de l'Op. 124 (Kross) 4 0
E Träumerei (Réverie) de l'Op. 15 (De Reeder) 3 0
E do. do. do. (Kross) 3 0
VE 4 Lieder (Kreuz) Op. 79 5 0

SCHUNKE, CH. et ERNST, H. W.

- C Pré aux Clercs, Grand Duo 8 0

SCRIBA, A. de et CASORTI, A.

- C La Traviata, Fantaisie brillante 9 0

SEIDEL, O.

- C 2 Andante aus der 2ten und 5ten Suite von F. Lachner für Violine und Orgel bearbeitet 4 6

SENALLIÉ, J. B.

- C 9me Sonate, in G minor (Alard) 5 0
C Sarabande et Allegretto (Alard) 4 0

SERVAIS, F.

- D Souvenir de Spa (Yousoupoff) Op. 2 7 0
D Fantaisie sur 2 Aïrs russes (Yousoupoff) Op. 13 8 0

SGAMBATI, G.

- M 2 Pezzi Op. 24 6 0
No. 1. Andante cantabile.
2. Serenata Napoletana.
M Te Deum Laudamus, Andante Solenne Op. 28 4 0
Gondoliera Op. 29 —

SIEBER, J. G.

- C Thème varié, pour Piano et Violon ou Flûte 4 0

SIGHICELLI, V.

- M O Salutaris de la Messe solennelle de Rossini, transcrit 4 0

SIMPSON, F. J.

- M Cavatine Op. 2 4 0

SINGELÉE, J. B.

- M 2me Concerto Op. 10 8 0

Fantaisies élégantes:

- E Le Pirate (Pollitzer) Op. 13 6 0
E Lucie de Lammermoor (Pollitzer) Op. 14 6 0
M La Part du Diable Op. 16 7 0
M La Sirène Op. 18 6 0
M Les Mousquetaires de la Reine Op. 21 7 0
M Le Pré aux Clercs Op. 24 6 0
M Le Val d'Andorre Op. 25 6 0
C Le Barbier de Séville, Duo Op. 26 8 0
M La Favorite (Pollitzer) Op. 27 8 0
M Jérusalem (I Lombardi) (Pollitzer) Op. 28 8 0
M Le Prophète Op. 29 8 0
M La Fille du Régiment (Pollitzer) Op. 30 8 0
M Les Huguenots (Pollitzer) Op. 31 8 0
M Norma Op. 33 7 0
E Lucrezia Borgia Op. 34 6 0
E La Sonnambula (Pollitzer) Op. 39 6 0
E Les Puritains Op. 40 6 0
C Duo concertant Op. 45 8 0
M Fantaisie pastorale (Pollitzer) Op. 56 6 0
M Martha (Pollitzer) Op. 67 7 0
M Stradella Op. 68 7 0
M Le Barbier de Séville (Pollitzer) Op. 69 7 0
M La Muette de Portici (Masaniello) (Pollitzer) Op. 71 7 0
M Ne touchez pas à la Reine Op. 88 7 6
M Zampa Op. 90 7 0
M Il Trovatore (Pollitzer) Op. 94 6 0
M Othello Op. 95 6 0
M L'Elisir d'Amore Op. 96 6 0
M Robin des Bois (Freischütz) (Pollitzer) Op. 97 7 0
E Fantaisie élégante (Pollitzer) Op. 98 6 0
M Faust de Gounod Op. 106 7 0
M La Traviata Op. 107 6 0
M La Flûte enchantée Op. 109 7 0
M L'Africaine Op. 110 9 0
M Roméo et Juliette de Gounod Op. 112 7 0
M Ernani Op. 113 7 0
M Mignon de Thomas Op. 114 8 0
M Don Carlos Op. 115 7 0
M Le premier Jour de Bonheur Op. 116 7 0
M Guillaume Tell Op. 117 8 0
E Rigoletto (Pollitzer) Op. 118 6 0
M Fra Diavolo Op. 119 7 0
M Robert le Diable Op. 120 7 0
E Fantaisie mélodique Op. 121 4 6
M Lohengrin Op. 123 7 0
M Dom Pasquale Op. 124 7 0
M Le Postillon de Lonjumeau Op. 125 8 0
M Un Ballo in Maschera Op. 126 6 0
M Aida Op. 127 7 0
M Der fliegende Holländer Op. 128 7 0
M Le Cheval de Bronze Op. 129 8 0
M La Reine d'un Jour Op. 130 8 0
M Tannhäuser (Pollitzer) Op. 131 8 0
M Hamlet de A. Thomas Op. 132 8 0
M Le Domino noir Op. 133 7 0
M Stabat Mater (Pollitzer) Op. 134 6 0
M La Dame blanche Op. 135 8 0
M Die Meistersinger von Nürnberg Op. 137 6 0
M La Juive Op. 138 7 0
M Sémiramis Op. 139 8 0
M Moïse Op. 140 8 0
M Oberon Op. 141 8 0
M Preciosa Op. 142 8 0
M Abou-Hassan de Weber Op. 143 8 0

SINGELÉE, J. B.

- M Ire Fantaisie sur des Thèmes de F. Mendelssohn-Bartholdy Op. 144 7 0
M 2de Fantaisie sur des Thèmes de F. Mendelssohn-Bartholdy Op. 145 8 0

SINGER, E.

- D Adieux à la Patrie, Impromptu hongrois Op. 4 5 0
D La Sentimentale, Fantaisie de Salon Op. 13 4 6
D La Sérénade, Caprice-Etude Op. 14 4 6
D Le Carnaval hongrois, Variations burlesques Op. 15 6 0
D Air varié Op. 16 6 0
M Chant du Berger, de Schulhoff, transcrit 3 6
M Albumblatt (in E flat), von R. Wagner übertragen (See also BÜLOW & SINGER & FESSY & SINGER.) 5 0

SIVORI, C.

- D La Génoise, Caprice Op. 1 8 0
D Variations sur Nel cor più non mi sento Op. 2 8 0
D Variations sur une Thème du Pirate Op. 3 8 0
D Fantaisie-Etude Op. 10 8 0
M Eloge des Larmes, Mélodie de Schubert, transcrite 4 6

SNYDERS, ED.

- C Fantaisie-Valse 3 0

SPÄTH, A.

- C La Sonnambula, Fantaisie Op. 90 7 0

SPEAIGHT, J.

- M Romance 4 0

SPENCE, A. G.

- M Berceuse 4 6

SPIES, E.

- D Introduction et Polonaise Op. 39 8 0
M Ballade Op. 41 4 0
M Tarentelle Op. 43 4 6
E Sonatine Op. 44 8 0
VE 6 Pieces for Elementary Instruction Op. 45 6 0

Separate:

- No. 1. March of the Caravan 3 0
2. Romance 3 0
3. Capriccio 3 0
4. Slumber Song 3 0
5. Minuet 3 0
6. Serenade 3 0
E Scherzo Op. 57 5 0
E 6 Pièces faciles et instructives Op. 59
In 2 Books each 5 0
E 24 petits Morceaux instructifs dans tous les tons Op. 64
Nos. 1 to 8 together net 3 0
9 to 12 " net 2 0
13 to 16 " net 2 0

SPOHR, L.

- M Select Movements from his celebrated Violin Concertos (Emil Kross edition):
Siciliano from Concerto, No. 1 4 0
Siciliano Andante " 3 4 0
Adagio " 4 4 0
Adagio " 5 4 0
Adagio " 10 4 0
Larghetto " 13 4 0
Menuetto Antico " 14 4 0
Larghetto " 15 4 0
M 6 Salonstücke, complete Op. 135 net 4 0
No. 1. Barcarolle 4 0
2. Scherzo (in D) 4 0
3. Sarabande 4 0
4. Siciliano 4 0
5. Air varié 5 0
6. Mazurka 5 0
M Adagio (in F) (Seeger) 4 0
M Adagio (in D) (Rundnagel) 4 6
M Adagio du 9me Concerto 4 0
C Faust, Opéra complet, arrangé net 10 0

STAD.

- M 3me Sonate (in C minor) (Alard) 6 0
M Rondo from the same (Alard) 3 0

STASNY, L.

- C 3 Polkas (Amaranth, Papageno und Kutschke-Polka) 6 0

SCHOTT & Co.,
LONDON.

B. Schott's Söhne, Mayence.
(Printed in Germany.)

SCHOTT FRÈRES,
BRUXELLES.

POPULAR MUSIC FOR VIOLIN AND PIANO.

VE stands for Very Easy.
M " " Moderately Advanced.

E stands for Easy.
D " " Difficult.

All the following Compositions are for Violin with Piano Accomp., unless marked with c, in which case they are Concertante Duets.

STERKEL, J. F.

c	3	Sonates	Op. 15	8	0
c	3	Sonates	Op. 16	8	0
c	3	Sonates	Op. 18	10	6
c	3	Sonates	Op. 19	10	6

STERNBERG, H.

D		Polonaise de Concert	Op. 15	6	0
D		Réverie	Op. 17	4	6

STEVENIERS, J.

M		Le Souvenir, Mélodie	Op. 4	4	0
D		La Rêve, Fantaisie	Op. 5	6	0
D		La Prière, Mélodie religieuse	Op. 6	4	6
D		La Sirène, Concertino	Op. 9	8	0
D		Souvenir de Dom Sébastien	Op. 10	6	0
D		Les Regrets, Solo dramatique	Op. 14	6	0
D		Souvenirs des Bords du Rhin, Fantaisie pastorale	Op. 21	8	0

STIEHL, H.

c		Preis-Sonate (in A minor)	Op. 37bis	12	0
c		Sonate (in B flat)	Op. 100	12	0

STÖSSEL, N.

c		Sonate, pour Piano et Violon ou Flûte	Op. 9	7	0
c		Sérenades faciles, pour Piano et Violon, ou Flûte	Op. 13	4	6

STRADELLA, A.

M		Air d'Eglise "Pietà Signore" (Léonard)		4	0
M		The same (Lefebure-Wely)		4	6
M		The same (Danbé)		3	0

SULZBACH, E.

E		Albumblätter	Op. 8	6	0
---	--	--------------	-------	---	---

SWEPSTONE, EDITH.

M		Cavatine (in B flat)		4	0
E		Prière à l'Ange gardien, Andante religioso		4	0

TAL, C. van.

E		L'Absence, Romance sans Paroles (Forberg)		4	0
---	--	---	--	---	---

TALEXY, A.

E		Etude-Mazurka (Forberg)	Op. 19	4	6
---	--	-------------------------	--------	---	---

TARTINI, G.

M		10me Sonate (L'Abandonata) (Alard)	Op. 1	5	0
M		2me Sonate (in F) (Alard)		5	0
D		6 Sonates. L'Accomp. de Piano, doigter, nuances et coups d'archet par H. Léonard.			
		No. 1. En La-mineur (in A minor)		4	6
		2. En Sol-mineur (in G minor)		4	6
		3. En Sol-majeur (in G)		4	6
		4. En Ut-majeur (in C)		4	6
		5. En Fa-majeur (in F)		6	0
		6. En Ré-majeur (in D)		7	0
D		Le Trille du Diable, Sonate en Sol-mineur. L'Accomp. de Piano, doigter, nuances et coups d'archet par H. Léonard		6	0
D		Le Trille du Diable (Alard)		7	0
M		Cantabile (H. Léonard)		4	0
M		Variations sur une Gavotte de Corelli, L'Accomp. de Piano, doigter, nuances et coups d'archet par H. Léonard		7	0
M		Allegro assai de la Sonate II (Alard)		3	0
M		Allegro de la Sonate X (Alard)		3	0
M		Andante (De Swert & Ritter)		2	0
M		Largo (De Swert & Ritter)		2	0
M		Aria en Ré (Ritter)		2	0
M		Larghetto (Trille du Diable) (Alard)		3	0
M		Presto de la Sonate X (Alard)		3	0

TAYLOR, S. COLERIDGE.

E		Suite de Pieces (Pastorale, Cavatina, Barcarolle, Contemplation)	Op. 3	4	0
---	--	--	-------	---	---

TERBY, E.

M		Fantaisie-Caprice		7	0
---	--	-------------------	--	---	---

TERSCHAK, A.

c		3me Sonate (C. Hausenblass)	Op. 175	10	6
---	--	-----------------------------	---------	----	---

THOMAS, A.

c		Souvenir, Duetto		3	6
		Le Caïd, Ouverture (Violon ad lib.)		4	0
		Raymond, Ouverture (Violon ad lib.)		4	6
		Le Perruquier de la Regence, Ouverture		4	0

TOLBECQUE.

c		Guillaume Tell, 3 Quadrilles de Contredanses		5	0
---	--	--	--	---	---

TOLLEMACHE, W. J.

VE		Chant-du Berceau (Lullaby)		4	0
----	--	----------------------------	--	---	---

TOURNEUR, J. B.

M		Séville, Andante et Boléro		6	0
VE		2 Morceaux très faciles.			
		No. 1. Les Chants du Soir		4	0
		2. La Séparation		4	0

TOURS, B.

E		Repos et Réveil, 2 Morceaux de Salon		6	0
c		Mélodie religieuse, Réponse à la Méditation de Ch. Gounod, pour Piano et Violon solo, avec Violoncelle et Harmonium ad lib.		5	0
c		Nazareth, Chant évangélique de Ch. Gounod, arrangé pour Violon, Piano, et Harmonium ad lib.		4	6
		Hänsel und Gretel von E. Humperdinck, Fantaisie		6	0

TREW, C. A.

E		Romance (in E)		3	6
---	--	----------------	--	---	---

TREW, S.

VE		Petits Morceaux Mélodiques:			
		No. 1. Marche joyeuse		4	0
		2. Réverie		4	0
		3. Sérénade		4	0
		4. Berceuse		4	0
		5. Barcarolle		4	0
		6. Allegretto gracioso		4	0
		7. Chanson Venitienne		4	0
		8. Saltarello		4	0

TSCHAIKOWSKY, P.

E		Chant sans Paroles (Ritter)	Op. 2 No. 3	3	6
E		Jugendalbum (Messer)	Op. 39 net	2	6

VERACINI.

E		Sarabande (Ritter & De Swert)		2	0
---	--	-------------------------------	--	---	---

VIEUXTEMPS, H.

D		Grand Concerto (in E)	Op. 10	18	0
D		Fantaisie-Caprice (Dancla)	Op. 11	8	0
c		Grande Sonate	Op. 12	16	0
D		Souvenirs d'Amérique, Yankee Doodle, Variations burlesques	Op. 17	6	0
c		Don Juan, Duo brillant	Op. 20	10	0
D		Air varié	Op. 22 No. 2	6	0
D		Réverie	Op. 22 No. 3	4	6
M		6 Divertissements d'Amateurs sur des Mélodies russes favorites	Op. 24		
		No. 1. Romance de Goussier		5	0
		2. Le Rosignol d'Alabieff		5	0
		3. Romance de Dargomysky		5	0
		4. Romance de Wialhorsky (avec acc. de Violoncelle ad lib.)		7	0
		5. Chanson russe		6	0
		6. 2 Chansons russes		6	0
D		Duo brillant pour Violon et Violoncello (ou Alto) avec acc. de Piano	Op. 39	15	0
M		Feuilles d'Album, 3 Morceaux	Op. 40		
		No. 1. Romance (Pollitzer)		4	0
		2. Regrets (Pollitzer)		4	0
		3. Bohémienne		7	0
M		Old England, Caprice sur des Airs anglais	Op. 42	9	0
M		Voix intimes, Pensées mélodiques	Op. 45		

Separate:

		No. 1. Douleurs		4	0
		2. Espoir		3	0
		3. Foi		4	0
		4. Déception		4	0
		5. Sérénité		3	0
		6. Contemplation		4	6
M		Andante from Concerto (Weber)	Op. 46	4	0
D		Ernani, Fantaisie brillante		8	0
D		I Lombardi (Jérusalem), Fantaisie de Salon, (Pollitzer)		6	0
D		Luisa Miller, Fantaisie		8	0
D		Chansons russes, transcr. et variées		6	0

c Collection de Duos concertants:

		No. 1.			
VIEUXTEMPS, H. et ERKEL, F.					
c		Duo brillant sur des Airs hongrois		8	0

		No. 2.			
VIEUXTEMPS, H. et GREGOIR, J.					
c		Les Huguenots, Gr. Fantaisie		8	0

		No. 3.			
VIEUXTEMPS, H. et WOLFF, E.					
c		Le Duc d'Orléans, Gr. Fantaisie		8	0

		No. 4.			
c		Oberon, Gr. Fantaisie		9	0

		No. 5.			
VIEUXTEMPS, H. et RUBINSTEIN, A.					
c		Le Prophète, Gr. Duo brillant		8	0

		No. 6.			
VIEUXTEMPS, H. et WOLFF, E.					
c		Raymond, Duo brillant		8	0

		No. 7.			
c		Orphée de Gluck, Duo brillant		8	0

		No. 8.			
c		Les Noces de Figaro, Duo brillant		8	0

		No. 9.			
c		Preciosa, Duo brillant		8	0

VIOTTI, J. B.

D		22me Concerto (in A minor) (Alard)		12	0
D		24me Concerto (in B minor) (Alard)		10	6
M		Andante du 24me Concerto (Alard)		3	0

VIZENTINI, A.

M		3 Transcriptions de Salon.			
		No. 1. Gluck, Orphée		4	0
		2. Martini, Plaisir d'Amour		4	0
		3. Mozart, Les Noces de Figaro		4	0

VOLKMANN, ROB.

M		Rhapsodie	Op. 31	6	0
c		Andante aus der 1ten Symphonie (R. Schaab)	Op. 44	3	6
c		Sonatine, in A minor	Op. 60	4	6
c		2te Sonatine, in E minor	Op. 61	5	0
c		Serenade, No. 1, in G, arr.	Op. 62	7	0
c		Serenade No. 2, in F, arr.	Op. 63	8	0
c		Walzer (N. Messer)	aus Op. 63	3	0
c		Serenade, No. 3, in D minor, arr.	Op. 69	7	0

VOLLWEILER, C.

		Guillaume Tell, Mélange pour Piano et Violon ou Flûte		6	0
--	--	---	--	---	---

WAEFELGHEM, L. van.

M		Pastorale		4	0
M		Réverie		4	6

WAGNER, J.

c		6 Valses de Conversation	Op. 4	4	0
---	--	--------------------------	-------	---	---

WAGNER, R.

M		Albumblatt, in E flat, Frau Betty Schott gewidmet (E. Singer)		5	0
c		Die Meistersinger von Nürnberg, Ouverture (A. Ritter)		6	0
c		Do. Einleitung zum 3ten Act (A. Ritter)		3	0
M		Do. Preislied, Paraphrase (A. Wilhelmj)		6	0
E		Do. Preislied, Transcription (G. Golltermann)		3	0
E		Do. Preislied, Transcription (Wickede)		4	0
E		Do. Walther vor der Meistersunft (Wickede)		4	0
M		5 Gedichte (H. Léonard)		7	0
E		Träume aus: 5 Gedichte, arrangirt		4	0
c		Siegfried's Tod und Trauer-Marsch aus Götterdämmerung (Fr. Hermann)		6	0
c		Parsifal, Prélude (E. Humperdinck)		4	0
c		Do., Charfreitagszauber (Mahr)		4	0
c		Do. do. (Heintz)		4	0
c		Do., Gebet des Amfortas (Heintz)		4	0
c		Do., Paraphrase (Wilhelmj)		5	0
M		Siegfried, Paraphrase (Wilhelmj)		6	0
E		Walküre, Siegmund's Liebeslied (Barrès)		4	0
E		Do. do. (Danbé)		4	0
E		Do. do. (Wickede)		4	0

SCHOTT & Co.,
LONDON.

B. Schott's Söhne, Mayence.
(Printed in Germany.)

SCHOTT FRÈRES,
BRUXELLES.

POPULAR MUSIC FOR VIOLIN AND PIANO.

VE stands for Very Easy.
M " " Moderately Advanced.

E stands for Easy.
D " " Difficult.

All the following Compositions are for Violin with Piano Accomp., unless marked with c, in which case they are Concertante Duets.

WALDTEUFEL, E.

E Amour et Printemps, Valse 4 6

WANHAL, J.

c 3 Grandes Sonates Op. 43
In 3 Books each 5 0
c Sonate Op. 44 5 0
c 6 petites Pièces 8 0
c 3 Sonates faciles 3 0
c 3 Sonates. In 3 Books each 2 6
c 6 Variations. No. 1 3 0
2 3 0

WAREING, H. W.

c Barcarolle 4 0
c Jour de Printemps 4 0
c Valse 4 0
c Romance Italienne 4 0

WEBER, C. M. de.

c Robin des Bois (Der Freischütz), grand Opéra
(A. Brand) net 8 0
c Do. Ouverture, arrangée (A. Brand) 4 0
Do. do. (Violon ad lib.) 4 0
Oberon, Ouverture (Violon ad lib.) 4 0
Jubil-Ouverture 4 0
E La dernière Pensée (G. Ludovic) 3 0
E Invitation à la Valse, Transcription (A. Herman) 4 0
E Do. do. (J. Danbé) 4 0

WEBER, C.

E Morceaux favoris transcrits
No. 1. Ascher, J. Croyez-moi 3 0
2. Bachmann, G. Perles de Madrid 4 0
Goltermann, G. 4 Morceaux. Op. 102
3. No. 1. Nocturne 4 0
4. 2 Etude 4 0
5. 3. Berceuse 4 0
6. 4. Gavotte 4 0
7. Lemmens, J. Cantabile 4 0
8. Merkel, G. Noël, Pastorale Op. 56 4 0
9. Ravina, H. Andantino dans le Style
10. Robaudi, Alla stella confidente, Ro-
manza 4 6
11. Ascher, J. Mazurka des Traineaux 4 6
12. Vieuxtemps, H. Andante du Concert
Op. 46 4 0

WEBER, F.

VE 6 Pièces faciles et récréatives Op. 16
1st Book. Calme du Soir }
Brise du Matin } 5 0
Allemande }
2nd Book. Prière }
Marche } 5 0
Sérénade }
CE 6 Duos faciles et récréatifs Op. 17
1st Book. Mélodie, Rondino, Kermesse 6 0
2nd Book. Rêverie, Valse, Elégie 6 0

WEIGL, J.

La Famille suisse (Die Schweizer-Familie), Opéra
(C. Zulehner) net 8 0

WHITE, J. J.

D Délires de Sappho, Air varié 9 0

WICHTL, G.

VE 6 petits Duos sur des motifs d'opéras favoris de
Verdi Op. 44
No. 1. Il Trovatore 4 0
2. La Traviata 4 0
3. Ernani 4 0
4. I Lombardi 4 0
5. Rigoletto 4 0
6. Nabucodonosor 4 0
E 6 petits Morceaux de Salon Op. 51
No. 2. L'Etoile du Nord 4 0
3. Indra 4 0
5. Oberon 4 0
6. Guillaume Tell 4 0

WICHTL, G.

E 6 Petites Fantaisies élégantes Op. 52
No. 1. Suppe, Mein Oesterreich 4 0
2. Beyer, Schlummer-Polka 4 0
3. Gumbert, O bitt' euch liebe Vögelein
ziehen 4 0
4. Abt, Wenn die Schwalben heimwärts
ziehen 4 0
5. Kreipl, Mailüfterl 4 0
6. Proch, Das Alpenhorn 4 0

E 6 petits Morceaux de Salon Op. 75
No. 1. Don Carlos 5 0
2. L'Africaine 5 0
3. Lohengrin 5 0
4. Guillaume Tell 5 0
5. Euryanthe 5 0
6. Templer und Jüdin 5 0

c 6 petits Duos de Salon Op. 81
No. 1. Robin des Bois 4 0
2. Don Juan 4 0
3. Obéron 4 0
4. Les Noces de Figaro 4 0
5. Fidelio 4 0
6. La Flûte enchantée 4 0

EC 12 Salonstücke über ausgewählte Lieder von F.
Schubert Op. 82

No. 1. Der Wanderer (Le Meunier Voyageur) 4 0
2. Der Müller und der Bach (La Voix
enchantresse) 4 0
3. Gute Nacht (Je dois te fuir) 4 0
4. Mein (Elle est à moi) 4 0
5. Eifersucht und Stolz (Jalousie) 4 0
6. Rastlose Liebe (Toujours) 4 0
7. Die Forelle (La Truite) 4 0
8. Haidenröslein (La Rose sauvage) 4 0
9. Ständchen (Sérénade), von Shakespeare 4 0
10. Auf dem Wasser (Sur le Lac) 4 0
11. Die Taubenpost (L'Oiseau messenger) 4 0
12. Frühlingssehnsucht (Le Désir du Prin-
temps) 4 0

E 6 Fantaisies brillantes et non difficiles Op. 86
No. 1. Gustave ou Le Bal masqué 6 0
2. Zampa 6 0
3. La Dame blanche 6 0
4. Robert le Diable 6 0
5. Les Puritains 6 0
6. La Favorite 6 0

E Airs favoris d'opéras italiens variés Op. 87
No. 1. Ernani 4 0
2. Lucia di Lammermoor 4 0
3. La Sonnambula 4 0
4. Torquato Tasso 4 0
5. Cenerentola 4 0
6. Il Pirata 4 0

c Petits Duos sur des motifs d'opéras favoris Op. 92
No. 1. Moïse 4 6
2. Le Barbier de Séville 4 6
3. Il Pirata 4 6
4. Jone 4 6
5. Les Diamants de la Couronne 4 6
6. Marie 4 6
7. Les Dragons de Villars 4 6
8. Les Mousquetaires de la Reine 4 6

c Petits Duos sur des motifs d'opéras de R. Wagner
Op. 98
No. 1. Die Meistersinger von Nürnberg 4 6
2. Das Rheingold 4 6
3. Die Walküre 4 6
4. Siegfried 4 6
5. Götterdämmerung 4 6

c Souvenir de Rossini, Duos Op. 101
No. 1. Stabat Mater 8 0
5. La Foi, l'Espérance et la Charité 7 0

WICKEDE, F. von.

E Lyrische Stücke aus Wagner's Opn.
No. 1. Walther vor der Meisterzunft 4 0
2. Walther's Preislied 4 0
3. Siegmund's Liebeslied 4 0

WIENER, W.

M Danse Bohémienne, Morceau de Salon 5 0

WIENIAWSKI, H.

D 2 Mazurkas caractéristiques, No. 1, Obertass; No. 2,
Le Ménétrier (Pollitzer) Op. 19 7 0
D 2me Polonaise brillante; en La (in A) (Pollitzer)
Op. 21 8 0
D 2me Concerto (Allegro Moderato; Romance; Finale
à la Zingara) (Pollitzer) Op. 22 13 0
D Alla Zingara (from 2nd Concerto) (Kross) Op. 22 8 0

WILHELMJ, A.

D Fantasiestück 7 0
M Die Meistersinger von Nürnberg, Walther's Preis-
lied, Paraphrase 6 0
M 2 Lieder von Franz Schubert (Ave Maria, Am
Meer), transcr. 5 0
D Einleitung, Thema und Variationen nach 2 Capricen
von Paganini 8 0
D Improvisation über J. Raff's Liebesfee 7 0
D Parsifal von R. Wagner, Paraphrase 5 0
D Siegfried von R. Wagner, Paraphrase 6 0
M Spohr's Rose, softly blooming from Zémire and
Azor, arr. 4 0
M Violin-Romanzen von L. van Beethoven, bearbeitet
No. 1. In G 5 0
2. In F 4 0

WINTER, P. de.

Le Sacrifice interrompu (Das unterbrochene Opfer-
fest, Opéra net 10 0

WITT, L. F.

D Le Favorito, Fantaisie brillante Op. 49 5 0
D Le Bohémien, Caprice sur un Thème original
hongrois Op. 50 5 0

YOTTI, L.

D Souvenir de St. Petersbourg, Airs russes variés 8 0
D Galop de Schulhoff, transcrit Op. 17 6 0

YOUNG, HARRIET.

E Impromptu, Rondino 4 0

YOUSSEPOFF, Le Prince N.

D Gonzalve de Cordoue, Episode du XVIème siècle,
Symphonie Op. 20 12 0
M Fleurs animées.
No. 1. La Tubéreuse, Mélodie Op. 22 6 0
2. Le Muguet, Mélodie Op. 23 6 0
D Un Fallo, Fantaisie de Ballet Op. 27 8 0
M Petit Conte d'Enfant, Esquisse sur des thèmes
originaux dans le style russe Op. 34 5 0
M Chant d'Amour, Méditation 4 0
M Il Trovatore, Scène et Cavatine 6 0
D Concerto symphonique, en 4 parties 16 0
D Sonate, Caprice sur la 4me corde 8 0
D Souvenir de Spa, Fantaisie de Servais, transcrite
Op. 2 7 0
D Fantaisie sur deux airs russes, de Servais, transcrite
Op. 13 8 0

YRADIER, S. de.

E La Paloma (The Dove) Sérénade Espagnole (Langey) 4 0
E Do. do. (Cramer) 4 6

YUNG, CH.

c Les Réveries de Marguerite, Mélodie-Mazurke
(G. Collongues) 4 0

ZERLETT, J. B.

M Andante Op. 8 4 0
VE Wiegenlied, "Schlaf ein". 3 0

ZITZMANN, H.

M Romance (in F) 4 6

ZULEHNER, C.

c 2 Sonates, pour Piano et Violon ou Flûte Op. 3 9 0

SCHOTT & Co.,
LONDON.

B. Schott's Söhne, Mayence.
(Printed in Germany.)

SCHOTT FRÈRES,
BRUXELLES.

KLASSISCHE STUDIENWERKE

für die Violine

nach den technischen Ansprüchen der Neuzeit bearbeitet, mit systematischem Fingersatze,
dynamischen Zeichen und erläuternden Anmerkungen versehen

von

EMIL KROSS.

Die Werke sind so geordnet, wie sie beim Studium in Bezug auf den Schwierigkeitsgrad am besten nach einander zu spielen sind.

- P. Baillot**, Studien in den sieben Lagen mit Begleitung einer 2. Violine . n.
— 50 Variationen auf der Es-dur Tonleiter mit Begl. einer 2. Violine n.
F. Mazas, Op. 36. Heft I. Etudes spéciales n.
R. Kreutzer, 42 Etüden n.
F. Mazas, Op. 36. Heft II. Etudes brillantes n.
P. Rode, 12 Etüden, Op. posth. n.
— 24 Capricen, Op. 22 n.
L. Spohr, Etüden aus verschiedenen Werken entnommen, in 2 Heften, jedes n.
F. Mazas, Op. 36. Heft III. Etudes d'Artistes n.
P. Gaviniès, 24 Matinées n.
N. Paganini, 60 Variationen über das Lied Barucaba (als Vorbereitung zu den
24 Capricen) in 3 Heften jedes n.
— id. Abbildungen der Paganini'schen Hand und Armstellung ver-
glichen mit derjenigen Louis Spohr's n.
— 24 Capricen nebst Perpetuum mobile und Duo für eine Violine n.
— id. Einleitung in das Werk wie diese Capricen auch von kleineren
Händen überwunden werden können, sowie mit Abbildungen der
Paganini'schen Hand- und Armstellung verglichen mit derjenigen
Louis Spohr's n.

- E. Kross**, Systematische Scalen-Studien für die Violine in 3 Heften, Op. 18, jedes n.
— Systematische Accord-Studien für die Violine in 3 Heften, Op. 98, jedes n.
— Systematische Doppelgriff-Studien f. d. Violine in 3 Heften, Op. 100, jedes n.
— Etuden-Album (Album of Studies) Melodische und progressive Violin-
Studien von berühmten Meistern, mit Begleitung einer 2. Violine
In 2 Heften, jedes n.

With English Text.

- Klassische Albumblätter** für Violine und Klavier
L. Spohr, Ausgewählte Werke für die Violine
G. F. Händel, Sonaten für Violine und Klavier
Sammlung charakteristischer Stellen aus Violin-Concerten neuerer Meister.

Aufführungsrecht vorbehalten.
Eigenthum der Verleger.



Printed in Germany.

COMPOSITIONS CÉLÈBRES

POUR

Violon avec accomp. de Piano

revues et doigtées par

A. POLLITZER

	s. d.
ALARD, D. Op. 42. L'Aragonesa, Valse de concert	6 0
— Op. 47. Faust, de <i>Gounod</i> , Fantaisie . . .	8 0
ARTOT, J. Op. 4. Souvenir de <i>Bellini</i> , Fantaisie	8 0
BAZZINI, A. Op. 25. La Ronde des Lutins, Scherzo	7 0
— Op. 35. No. 1. Elégie, Morceau lyrique . .	5 0
6. Boléro, Morceau lyrique . .	6 0
— Op. 42. Concerto Militaire	9 0
— do. Preghiera du même	4 0
— Op. 43. No. 1. Ballade	7 0
2. La Danse des Gnômes	6 0
BEETHOVEN, L. van. Op. 40. Romance (en Sol)	4 0
— Op. 50. Romance (en Fa)	4 0
BÉRIOT, CH. de. Op. 1. 1er Air varié (en Ré-min.)	5 0
— Op. 2. 2me Air varié (en Ré)	4 6
— Op. 3. 3me Air varié (en Mi)	6 0
— Op. 5. 4me Air varié (en Si-bémol) . . .	6 0
— Op. 7. 5me Air varié (en Mi)	7 0
— Op. 12. 6me Air varié (en La)	6 0
— Op. 15. 7me Air varié (en Mi)	6 0
— Op. 16. 1er Concerto (en Ré)	8 0
— Op. 30. Le Trémolo, Caprice sur un thème de <i>Beethoven</i>	7 0
— Op. 32. 2nd Concerto (en Si-min.)	15 0
— Op. 32bis Andante et Rondo Russe du 2nd Concerto	8 0
— Op. 42. 8me Air varié (en Ré-min.) . . .	7 0
— Op. 44. 3me Concerto (en Mi-min.) . . .	12 0
— Op. 46. 4me Concerto (en Ré-min.) . . .	8 0
— Op. 52. 9me Air varié (en Ré-min.) . . .	9 0
— Op. 55. 5me Concerto (en Ré)	10 6
— Op. 67. 10me Air varié (en Ré)	8 0
— Op. 70. 6me Concerto (en La)	8 0
— Op. 76. 7me Concerto (en Sol)	10 6
— Op. 77. Suite II, 10 Etudes Mélodiques et de Style en forme de Solos	9 0
— Op. 79. 11me Air varié (en La-min.) . . .	7 0
— Op. 88. 12me Air varié (en Ré)	8 0
— Op. 99. 8me Concerto (en Sol)	12 0
— Op. 101. Les Trois Bouquets, 3 petites Fantaisies. No. 1 et 3 . . chaque	4 0
— Op. 104. 9me Concerto (en La-min.) . . .	8 0
— Op. 118. La Rêveuse, Morceau de Concert	4 0
— Op. 121. Andante varié (13me Air) (en Ré-min.)	6 0
— Op. 124. Sérénade	4 0
— Op. 127. 10me Concerto (en La-min.) . . .	8 0

	s. d.
BÉRIOT, CH. de. 14me Air varié (en Sol) . .	4 0
BÉRIOT, CH. de et OSBORNE. Guillaume Tell, 1er Duo de Concert (No. 7)	8 0
BRAGA, G. La Serenata, Légende Valaque . .	4 0
ERNST, H. W. Op. 10. Elégie. Morceau de Salon	4 0
— Op. 23. Concerto (en Fa-dièze-min.)	—
GOUNOD, CH. Méditation sur le 1er Prélude de <i>J. S. Bach</i> (Ave Maria)	4 6
HERMAN, A. Op. 95. No. 20. Airs Russes . .	4 6
LÉONARD, H. Op. 2. Souvenir de <i>Haydn</i> . .	7 0
— Op. 15. Grande Fantaisie Militaire	8 0
— Op. 31. No. 1. Andante et Allegro de Concert	5 0
— Op. 33. No. 1. Polonaise	5 0
2. Morceau de Concert	4 6
— Airs Bohémiens et Styriens	6 0
SCHUMANN, R. Op. 94. 3 Romances	6 0
SINGELÉE, J. B. Fantaisies favorites.	
Op. 13. Le Pirate	6 0
— Op. 14. Lucia de Lammermoor	6 0
— Op. 27. La Favorite	8 0
— Op. 28. Jérusalem (I Lombardi)	8 0
— Op. 30. La Fille du Régiment	8 0
— Op. 31. Les Huguenots	8 0
— Op. 39. La Somnambule	6 0
— Op. 56. Fantaisie Pastorale	6 0
— Op. 67. Martha	7 0
— Op. 69. Le Barbier de Séville	7 0
— Op. 71. La Muette de Portici	7 0
— Op. 94. Il Trovatore	6 0
— Op. 97. Robin des Bois (Freischütz) . . .	7 0
— Op. 98. Fantaisie Élégante	6 0
— Op. 118. Rigoletto	6 0
— Op. 131. Tannhäuser, Fantaisie	8 0
— Op. 134. Stabat Mater de <i>Rossini</i>	6 0
VIEUXTEMPS, H. Op. 22. No. 2. Air varié . .	6 0
3. Rêverie	4 6
— Op. 40. Feuilles d'Album.	
No. 1. Romance	4 0
2. Regrets	4 0
— I Lombardi, Fantaisie	6 0
WIENIAWSKI, H. Op. 19. Deux Mazurkas caractéristiques	7 0
— Op. 21. 2me Polonaise brillante	8 0
— Op. 22. 2d Concerto (en Ré-min.)	13 0

Tous droits d'édition, d'exécution publique, de traduction, de reproduction et d'arrangements réservés.
Pour tous Pays.



CH. DE BÉRIOT

MÉTHODES, ETUDES ET MORCEAUX DE GENRE POUR VIOLON.

Méthode de Violon (Violinschule). Op. 102 Complète

Partie 1. Du Mécanisme: Des Difficultés élémentaires, précédées d'un Soifège abrégé.
(Die Elementar-Technik, eingeführt durch einen Abriss der Gesangs-Elementarlehre)

Partie 2. Du Mécanisme: Des Difficultés transcendantes (Die Virtuosen-Technik) . . .

Partie 3. Du Style et de ses éléments (Vom Vortrag und seinen Elementen) . . .

EDITIONS. a) Texte Français et Allemand, b) Texte Français et Anglais, c) Texte Français et Espagnol, d) Texte Français, Russe et Allemand.

Méthode pratique de Violon à l'usage de l'enseignement primaire. Extrait de la grande Méthode
(Praktische Violinschule für den Anfangsunterricht) n.

Ecole transcendante du Violon, Annexe de la Méthode (Schule der höheren Ausbildung,
Anhang zu der Violinschule). Op. 123 n.

L'Art du Prélude (Die Kunst des Präludirens). 2^{de} Annexe de la Méthode de Violon (Oeuvre
posthume) n.

Op. 30. Le Trémolo, Caprice sur un thème
de *Beethoven*, avec acc. de Piano
Avec accomp. d'Orchestre n

Op. 32^{bis} Andante et Rondo Russe du 2nd
Concerto

Op. 37. Trois Etudes caractéristiques pour
Violon. Avec accomp. de Piano

Op. 43. Trois grandes Etudes pour 2 Violons

Op. 57. Trois Duos concertants pour 2 Violons. No. 1 à 3 chaque

Op. 58. Valses concertants pour Violon et
Piano

Op. 63. 1^{er} Duo original pour Piano et Violon

Op. 68. 2^d Duo original pour Piano et Violon

Op. 69. 3^{me} Duo original pour Piano et
Violon

Op. 71. 4^{me} Duo original pour Piano et
Violon

Op. 77. Premier Guide du Violoniste, 20
Etudes élémentaires, divisées en 2
Parties

Suite 1. Exercices préparatoires de
l'archet sur la corde à vide
et 10 Etudes élémentaires
avec acc. d'un 2^d Violon

Suite 1. Les mêmes 10 Etudes élé-
mentaires pour Violon avec
accomp. de Piano.

En 2 Cahiers, chaque

Suite 2. 10 Etudes mélodiques et de
style en forme de petits
Solos, avec acc. de Piano

Suite 2. Les mêmes 10 Etud. mélod.:
La Partie de Violon séparée

Op. 85^{bis} Etude de salon pour Violon avec
accomp. de Piano

Op. 87. 12 petits Duos élémentaires pour
2 Violons

Op. 87^{bis} 12 petits Duos, arr. pour Violon
et Piano. En 2 Suites, chaque

Op. 90. Nocturne pour Piano et Violon .

Op. 100. Fantaisie ou Scène de Ballet, avec
accomp. de Piano

Orchestre n.

Op. 101. Les trois Bouquets, 3 petites Fan-
tasiaes, avec accomp. de Piano.
No. 1 à 3 chaque

Op. 105. 2^e Fantaisie-Ballet, avec accomp.
de Piano

Op. 108. Andante-Caprice, avec acc. de Piano

Op. 109. 12 Scènes ou Caprices pour Violon
seul

Op. 111. 2 Fantaisies sur des thèmes russes,
avec accomp. de Piano. No. 1
" 2

Op. 113. 6 Duos caractéristiques composés
sur des motifs du Ballet espagnol
du Prince *N. Youssouppoff* pour
2 Violons

Op. 114. 12 Etudes caractéristiques pour Violon
seul

Op. 115. Grande Fantaisie, avec acc. de Piano
Orchestre n

Op. 118. Rêveuse, Morceau de concert, avec
accomp. de Piano

Quatuor n

Op. 119. Grande Valse de concert, avec acc
de Piano

Orchestre n

Op. 120. Fantaisie lyrique, avec accomp. de
Piano

Op. 121. Andante varié, avec acc. de Piano

Op. 122. Ouverture brillante pour Piano et
Violon

Op. 123. Sept Etudes de concert (choisis
dans l'Ecole transcendante) arr.
pour Violon et Piano.

En 7 Numéros, chaque

Op. 123. Elégie avec acc. de Piano (Tirée
de l'Ecole transcendante du Violon)

Op. 124. Sérénade, avec accomp. de Piano

Op. 125. Les Echos, Fantaisies, avec accomp.
de Piano

Op. 126. Souvenirs de *Weber*, Fantaisies sur
des motifs d'Oberon et Freischütz,
avec accomp. de Piano

12 Mélodies italiennes, avec acc. de Piano,
en 3 Suites chaque

36 Etudes mélodiques avec accomp. de Piano,
choisies dans la Méthode.

En 6 Suites chaque

Souvenirs dramatiques, arr. pour 2 Violons:

No. 1. *Rossini*. La Gazza ladra, 6 Duet-
tinos

2. *Weber*. Freischütz, 6 Duet-tinos .

3. *Donizetti*. Anna Boléna, 5 Duet-
tinos

4. *Mosart*. Don Juan, 6 Duos . . .

5. *Donizetti*. Elisire d'amore, 6 Duos

6. *Bellini*. Norma, 6 Duos brillants

7. — Beatrice di Tenda, 3 Duos

8. *Rossini*. Semiramide, 6 Duos .

9. *Bellini*. Les Puritains, 6 Duos .

10. — La Sonnambula, 6 Duos

11. L'Opéra sans paroles, 3 Duos ori-
ginaux

12. *Weber*. Obéron, 5 Duos . . .

13. *Rossini*. Otello, 3 Duos . . .

14. *Bellini*. Roméo et La Straniera,
2 grands Duos

Mayence: B. Schott's Söhne.

Londres: Schott & Co.

Paris: Editions Schott.

Bruxelles: Schott Frères.

SCHOTT & CO.'S

STANDARD INSTRUCTION BOOKS

(with English words)

NEWLY REVISED EDITIONS.

- | No. | | net |
|------------------------|--|-----|
| For Pianoforte: | | |
| 1. | BEYER, FERD. Elementary Instruction Book for juvenile Pupils, Op. 101 | 4/- |
| 2. | BURGMÜLLER, FRED. The Young Pianist's Primer. A Theoretical and Practical Elementary Tutor | 3/- |
| 3. | CONCONE, J. Elementary Instruction Book, Op. 47 | 4/- |
| 4. | HÜNTEN, F. Celebrated Instructions. Op. 60 | 6/- |
| 5. | LECARPENTIER, A. Piano Method for Children | 4/- |
| 6. | LEMOINE, H. Practical and Theoretical Method. In two Books, each | 4/- |
| 7. | ROSELLEN, H. Instruction Book. Op. 116 | 6/- |

- | No. | | net |
|--------------------|--|-------------|
| For Violin: | | |
| 8. | ALARD, D. School for the Violin (Enlarged edition). The same also in two Parts, each | 10/6
6/- |
| 9. | BÉRIOT, CHARLES DE. Violin School, Op. 102 | 21/- |
| | The same, Part I | 8/- |
| | „ II | 10/- |
| | „ III | 8/- |
| 10. | DANCLA, CH. Violin School, Op. 52. 5th enlarged edition. The same, Part I | 12/-
5/- |
| | „ II | 8/- |
| 11. | HADDOCK, G. Practical School for the Violin | 10/6 |
| | The same also in two Parts, each | 6/- |
| 12. | MAZAS, F. Short Violin School | 4/- |

- | No. | | net |
|---------------------------|--|-----|
| For Viola (Tenor): | | |
| 13. | FIRKET, L. Practical Method | 7/- |
| | The same in two Parts, each | 4/- |
| 14. | KREUZ, E. 60 Studies for the Viola compiled progress. from the Works of Spohr, Kreutzer, Fiorillo & Rode | 6/- |

- | No. | | net |
|-------------------------|--|------|
| For Violoncello: | | |
| 15. | BORSCHITZKY, J. F. Violoncello-School for Violonists | 4/- |
| 16. | LEE, SEBASTIAN. Method, Op. 30 | 15/- |

- | No. | | net |
|-------------------------|---------------------------------------|------|
| For Double-Bass: | | |
| 17. | HAUSE, W. A complete Method. | 10/- |
| | The same in two Parts, each | 6/- |

- | No. | | net |
|-------------------|---|------|
| For Organ: | | |
| 18. | LEMMENS, J. Organ School, edited by W. T. Best. | 16/- |
| | The same, Part I | 6/- |
| | „ II | 12/- |

- | No. | | net |
|------------------|--|------|
| For Harp: | | |
| 19. | OBERTHÜR, C. Theoretical and Practical Course of Instruction | 10/- |
| 20. | CHALLONER, N. B. A New Preceptor for the Harp. Op. 16 | 6/- |

- | No. | | net |
|--------------------|--|-----|
| For Guitar: | | |
| 21. | CARCASSI, M. Complete Method, Op. 60 | 8/- |
| | The same in three Parts, each | 3/- |

- | No. | | net |
|-------------------|---|------|
| For Voice: | | |
| 22. | BOULESE, L. Elementary Method of Singing, edited by George Linley | 5/- |
| 23. | LECARPENTIER, A. Short Vocal Exercises for young pupils. | |
| | A, with Pianoforte | 4/- |
| | B, without Pianoforte | 1/6 |
| 24. | PANSEON, A. A complete Method of Vocalisation for Mezzo-Soprano, bound in cloth | 10/- |
| 25. | WINTER, P. von. Vocal Method, revised by B. Ramann | 5/- |

Copyright

LONDON, SCHOTT & CO.
157 & 159 Regent Street.

Printed in Germany.

Printed in Germany.